

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

عُمان الواحة الذاهبة ■ امكانية تبرير فلسفي لمبادئ ملزمة كونيّا ■ الفلسفة في قرن جديد ■ محمود البريكان، الوعد الذي لم يُنجز ■ ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك ■ تأنيث التاريخ ■ شعرنة القلق السياسي ■ قصيدة النثر وبناء العروض ■ مسودات تاريخ وموت الصورة ■ عافية جيل الستينيات في مصر ■ محور حول يوسف الصائغ ■ الفن والحريّة.
واقرأ: الفريده يلينك ■ نبيل سليمان ■ تيد هيوز ■ خالد المعالي ■ ابراهيم فتحي ■ بسام حجار ■ قاسم حداد ■ فاضل السلطاني ■ خليل النعيمي ■ محمد الحارثي ■ محمود الريماوي ■ مراد السوداني ■ هاشم شفيق ■ علي الصوافي ■ فرج بيرقدار ■ سماء عيسى ■ جعفر حسن ■ عبدالله البلوشي ■ سعاد الكواري ■ خليل صويلح ■ منتصر القفاش ■ قاسم حول ■ عبدالمطلب الهوني ■ خالد زغريت... ←

العدد الحادي والأربعون - يناير ٢٠٠٥م - ذو القعدة ١٤٢٥هـ



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

تصـــدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

سـيف الرحـبي

مدير التحرير

طالب المعمري

المحـرر

يحيى الناعبي

العـدد الحادي والأربعون

يناير ٢٠٠٥م - ذو القعدة ١٤٢٥هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الإمارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي:

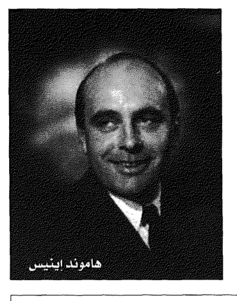
مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ - الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان).



اللوحة للفنان سلمان المالك- قطر.



المحتويات



عُمان، الواحة الذاهبة

رواية من الأدب الإنجليزي

تقديم وترجمة: هــلال الحجــري★

تمهيد:

العنوان الأصلي لهذه الرواية هــو (The Doomed Oasis) للروائي البريطاني المعاصر **هاموند إنيس** Hammond Innes تدور أحداثُ الروايةِ في عمان خلال الخمسينيات من القرنِ الماضي، ولهذا فإنها تُشكّل أهميةً قُصوى للأدبِ العربي الذي غضّ الطرفَ سردًا وشعرًا عن هذا الضّلعِ القَصيّ من جَسَدِ الأمّة، خاصةً في تلك الفترةِ الزمنية الحرجةِ التي كان مصيرُ العمانيين فيها يغلي على مَراجلَ لا وقودَ لها إلا النفط والآخِرة! سأقدم في هذا العمل نبذةً عن الروائي هاموند إنيس، وعن روايته «عمان: الواحة الذاهبة»، كما سأترجم فصلا منها لتعريف القارئ العربي بها، على أملِ أن تتم ترجمةُ الرواية كاملةً في المستقبل القريب.

★ شاعر وأكاديمي – جامعة السلطان قابوس

هاموند إنيس (١٩١٣-١٩٩٨)

روائيّ بريطاني من أصل اسكتلندي، وُلد سنة ١٩١٣ في هورشام، في منطقةِ سسيكس، جنوب إنجلترا. تلقّى تعليمَه العامَ في مدرسةِ كرانبروك، وتخرج في جامعةِ كينت سنة ١٩٣١. من ١٩٣٤ إلى ١٩٤٠ عمل كصحفي في جريدة فاينانشل نيوز (أصبحت فيما بعد فاينانشل تايمز). في سنة ١٩٣٧ تزوّج دورثي ماري لانج، الممثّلة وقريبةَ الشاعر والروائي الاسكتلندي الشهير، السيد وولتر سكوت. روايةُ إنيس الأولى، الطيف النذير، ظهرتْ في عام ١٩٣٧، وبعدها نشر مجموعةَ رواياتٍ من أهمها: الكارثة الجوّيّة ١٩٣٧، برنامج التخريب ١٩٣٨، حصان طروادة ١٩٤٠.

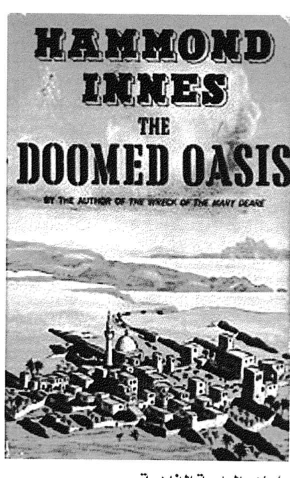
عندما اندلعت الحربُ العالمية الثانية، تطوّع إنيس للبحرية البريطانية. خدم في المدفعية الملكيّة (١٩٤٠-١٩٤٦)، أوّلاً كضابط مدفعيّة، ثم ترقّى إلى رائد في الجيش الثّامن. أثناء هذه الفترة نُشِرَتْ بعضُ أعماله عَلَى شكل حلقاتٍ في صحيفة ستردي إيفنينج بوست Saturday Evening Post، في الولايات المتحدة. في سنة ١٩٤١ نشر إنيس روايةً، عنوانُها نذير الغزو، وكانت الروايةَ الوحيدةَ التي تناولتْ حرب بريطانيا، وكُتبتْ تحت خطّ النار. قبل الحربِ العالميّة الثّانية كان قد كَتب رواية (ميّت وحيّ)، التي ظهرتْ في عام ١٩٤٦ وتحدثتْ عن السّوق السّوداء لروما ونابولي. بعد الحرب ترك الصّحافة ليتفرّغ كليا للكتابة، فكان غزيرَ الإنتاج، نشر ما يربو على ٣٥ رواية. وأصبح أحدَ كتّابِ الروايةِ المُثيرة، الأكثرَ شعبيّة، خاصةً أنه أخذ ينشر أيضًا أدبَ الأطفال تحت اسم رالف هاموند.

في السّتينيّات بدأ إنيس قضاءَ وقتٍ أكثر في الاشتغال على مواضيع رواياته، وهذا حَدّ من سرعةِ النشر التي عرفها منذ

الثلاثينيات. كان عادة يقضي ستةَ أشهر في السفر، واكتشافِ الأماكن الجديدة، ويقضي ستةَ أشهر أخرى في الكتابة. بعد رجوعه من التجوال عبر البحار، تشكل لديه اتجاهٌ قوي للحفاظ على البيئة، فبدأ في شراء الأراضي من سفولك، وويلز، وأستراليا، لحماية الطّبيعة وغرس الأشجار. في الثّمانينيّات ظهرتْ هذه النزعةُ جليةً في أعماله؛ المظلة العالية (١٩٨٥) تناولتْ صحراءَ كلونذايك في كندا، والتيار الأسود (١٩٨٢) كانت روايةً عن التلوّث.

من أعمال إنيس الهامة، والتي تُرجمتْ إلى أكثر من ثلاثين لغة: المتزلج الوحيد (١٩٤٧)، الثّلج الأزرق (١٩٤٨)، مملكة كامبيل (١٩٥٢)، حطام ماري دير (١٩٥٦)، الغضب الأطلسي (١٩٦٢). ومن رواياته أيضا ما حُوِّل إلى أعمال فنية في الإذاعة، والتلفزيون، والسينما. روايته صخرة مادون (١٩٤٨) حُوِّلتْ إلى مسلسل إذاعي في (ال بيبي سي)، وروايتُه المتزلج الوحيد تحولت إلى فيلم بعنوان المُحاصَر بالثلج. (Snowbound) في سنة ١٩٥٩، قامتْ هوليوود بتحويل روايتِه حطام ماري دير The Wreck of the Mary Deare إلى فيلم سينمائي، قام ببطولته تشارلتن هوستن Charlton Heston، وغاري كوبر Gary Cooper، ومايكل ردجريف. Redgrave Michae وقد أخذتْ الروايةُ، وكذلك الفيلم، هذا العنوانَ من اسم اليخت الذي كان يمتلكه إنيس، واستقلّه هو وزوجته في رحلةٍ طويلة طافا خلالها بشطآن بريطانيا وأوروبا. مُنِحَ إنيس عدةُ جوائز، منها جائزة سي. بي. إي. (قائد، وسام الإمبراطوريّة البريطانيّة) في عام ١٩٧٨، وجائزة (بوتشيركون، إنجازٌ مدى الحياة) في عام ١٩٩٣. كما حصل على دكتوراه فخرية في الأدب من جامعة بريستول سنة ١٩٨٥.

ملاحظاتُ النقادِ حول أعمال إنيس متباينة. ترى أن إيفوري أنّ الرواية عند إنيس «تجمعُ بين التشويق والمغامرة.... وأنها تتميّزُ بالسرعة، والإثارة، والمَشاهدِ المسرحية، والدراما الحُرّة.»(٢) ويرى دينيس باركر بأن أبطالَ رواياتِ إنيس «رجالُ فعل، لا تفكير. دُهاةٌ، رُواقيّون، من الطبقةِ الوسطى والمحافظة، يُحاربونَ بعيونٍ ماكرةٍ تُطاردُ سلباً نازياً، لإقْرارِ قِيَمِ الحضارةِ ضِدَّ الأوغادِ الطمّاعين.» ويَخلُص باركر إلى أنّ إنيس «ليس فقط كاتبَ روايةِ إثارة، وإنما بالأحرى كاتبُ مُغامرةٍ رومانسيةٍ من طرازِ رايدر هاجارد، وروبرت لويس ستيفنسون، وروديارد كيبلينج».(٣) ويرى جون ويكمان بأنّ أبطالَ إنيس «ليسوا مثاليين ولا استثنائيين، ولكنهم بشرٌ وجدوا أنفسَهم في صراعٍ مع بيئاتهم-البحر، والقطب الجنوبي، والصحراء- تماما كما يتصارعون مع بني جنسهم».(٤) ويُلخّصُ تريفور رويل رأيَه حول سَرْدِ إنيس قائلا: «نثرُه تقليدي، لكنّ وعيَه بالمكان، وقدرتَه على نَفخِ الحياة فيه قادرٌ على نقلِ القارئِ إلى أماكنَ قصيةٍ في العالم.»(٥).



عُمان، الواحة الذاهبة:

نُشرتْ هذه الرواية لأول مرة سنة ١٩٦٠ في لندن، عن طريق دار النشر كولينز (Collins)، وفي نيويورك، عن طريق دار النشر نوبف Knopf، ثم أُعيد نشرُها إحدى عشرةَ مرة، كان آخرُها سنة ١٩٩٨ عن دار النشر بان بوكس Pan Books في لندن. الرواية باختصارٍ شديد تدورُ حول شخصيتين هما تشارلز ويتكر، وابنه ديفيد. ويتكر رجلٌ من ويلز يتركُ موطنَه ليستقرَّ في الرُّبعِ الخالي، ويصبحَ مُسلِمًا، ويتكيفَ مع حياةِ الصحراء أكثرَ من البدو أنفسِهم (لنتذكرْ هنا رحّالةَ بريطانيين، مثل لورانس، وجون فيلبي، وويلفريد ثيسيجر). ابنُه غير الشرعي ديفيد، يلحقُ به باحثا عنه بدافعِ القتل والانتقام، لتخليه عنه صغيرا. ثم يتبعُهما مُحامٍ ويلزي اسمُه أوبيري جورج جرانت ليجمعَ بينهما، ويحولَ دون ارتكابِ ديفيد جريمةَ قتل. تتحركُ الروايةُ في مستويين: المستوى الأول وهو الأهم، صراعٌ مستميتٌ لإنقاذِ واحةٍ في الربع الخالي يَرمزُ لها إنيس باسم (صُرَيْفَة). كانت الواحةُ مهدَّدةً بالزوال، ما لم يُكتشفْ فيها النفط، لأن أميرَ بلدةٍ (دولةٍ) مجاورةٍ لها، تُسمّى رمزيًا (الحد) يسعى إلى تدمير أفلاجِها، وهي المصدرُ الرئيسي للحياة فيها. المستوى الثاني للرواية، وهو

هامشي، رحلةُ ولدٍ يسعى إلى الالتقاء بأبيه.
تتكون الرواية من ثلاثة أقسام: القسمُ الأول بعنوان «الجلسة الأولى للمحكمة»، وهو لا يتعدى أربعَ صفحات، تصفُ مشهدًا للمحكمة التي نُصبتْ في البحرين، قبل الاستقلال!، لديفيد تشارلز ويتكر، مُتَّهَمًا بمقتل أبيه، بحضور المحامي أوبيري جورج جرانت، كشاهدٍ للادّعاء. حيث طَلبتْ منه المحكمةُ إدلاءَ شهادته، والتي ستكون مادةَ الرواية. القسم الثاني، وهو معظم الرواية، بعنوان «الحقيقة الكاملة». ويتكون من ستةِ فصول:
الفصل الأول (الهروب إلى صُرَيْفَة)، ومجملُ أحداثه تقع في كارديف عاصمةِ ويلز، الموطنِ الأصلي لبطلي الرواية تشارلز ويتكر، وابنه ديفيد. وأهم حدثٍ فيه هو هروبُ ديفيد عبرَ سفينةٍ تعوّدتْ أن تتاجرَ من كارديف إلى موانئ الجزيرة العربية. وفي قصة هذا الهروب نعلمُ أن ديفيد يصلُ إلى مسقط، وفيها راودته فكرةُ الهروب إلى الصحراء، لولا أنه علِم من أحدِ طاقم السفينة بأنْ لا منفذَ من مسقط إلى داخل عُمان، بحكْمِ جبالِها وبواباتِها. ونعلم أيضا أنه اتجه إلى رأس الخيمة ليُقِلّه مركبُ السمبوق العربي إلى مكانٍ نفذ منه عن طريق اللاندروفر إلى الربع الخالي.
الفصل الثاني (تحقيقاتُ الوصي)، وفيه نعلم أن ديفيد وصل إلى صُرَيْفَة، وأنه التقى بأبيه، كما أن أختَه سوزان التحقتْ بمستشفى في دبي كممرضة. ومن رسالةٍ أرسلها إلى أوبيري جورج جرانت، والذي طلب منه أن يكون وصيَّه بعد موته، نقرأ انطباعَه عن المنطقة وهدفَه من البقاء فيها «...أنا متأكد بأنَ صُرَيْفَة ستجني ثمار جهودي. هذه الواحةُ تخوضُ معركةً خاسرةً ضدَّ الصحراء. وبدونِ المالِ فإنها هالكة. لقد قضيتُ فيها أمتعَ ستةِ أشهرٍ من حياتي». أهمُ حدثٍ في هذا الفصل هو ضياعُ ديفيد في متاهات الربع الخالي، وتضاربُ الأنباء عنه بأنه مات في الرمال. كما نعلم أيضا أن وصيّه أوبيري جرانت لحق به ليحققَ في قضية موته.
الفصل الثالث (الربع الخالي)، وفيه تبدأ رحلة جرانت إلى صُرَيْفَة في الربع الخالي بحثا عن ديفيد. ونعلمُ في هذا الفصل بأن تشارلز ويتكر تنكر لابنه وعامله كخصم، رغم أن ديفيد كان ينظر إليه بقداسة، ويبجلُ رؤيتَه حول مستقبل المنطقة:«في الربع الخالي، في الرمال، كان يحلمُ بأعمالِ التنقيب، من أجل أن يُثبتَ نظريةَ والده. كان يؤمن بأنَ النفطَ هو الأمل الوحيد. وإذا ما تم اكتشافُه هناك، فإن ذلك سيُدِرُّ المالَ الذي سيعيد بناءَ الأفلاج».
الفصل الرابع (الواحة الذاهبة)، ويتمركز حول وصول أوبيري جرانت إلى صُرَيْفَة. يدور حديثٌ هام ومطوّل في هذا الفصل بين جرانت والكولونيل ويتكر، نتعرّفُ من خلاله على المشكلةِ الحقيقيةِ لهذه الواحة الصحراوية، وهي أنها مهددةٌ بالموت لأنَّ أفلاجها، وهي شِريانُ الحياة فيها، تنقطعُ من حينٍ لآخرَ إما بعامل الرمال التي تسْفيها ريحُ «الشمال» من الربع الخالي، وإما بعامل التدمير الذي يلحقه بها أهلُ إمارة الحد المجاورة لها. ويتكر يؤمنُ بأن الحل والمستقبلَ الأفضلَ يكمنُ في اكتشافِ النفط في صُرَيْفَة، ومع أنه ضلّ يحفر وينقبُ فيها رَدْحًا من الزمن دون جدوى، فإنه مُصرٌّ على أن أعماقَها واعدةٌ به. ويخالفُه الرأي بعضُ المنافسين له في التنقيب من عمال «شركة تنمية حقول نفط عُمان»، الذين يرون أن ويتكر يُهدِرُ المال والوقت، وأنه يحفر في أرضٍ يَباب. ويشيرون إلى أنَ مكانَ النفطِ الحقيقي هو منطقةُ الحدود بين صُرَيْفَة والحد. وهنا تبرز عقدةُ الصراعِ بين الإمارتين، والتي ستؤدي إلى نشوبِ الحربِ بينهما، كما ستتطور الأحداثُ في الفصول اللاحقة.
الفصل الخامس (الرمال المتحركة لأم السميم)، وفيه نعرفُ بأن ديفيد لم يمتْ، كما كان شائعا، ولكنه كان متخفيا مع رجلين من قبيلة وهيبة في أم السميم في أعماقِ الربع الخالي، بالتنسيق مع خالد ابن الشيخ محمود أمير صُرَيْفَة. تتصاعد الأحداثُ هنا بنقل الكولونيل ويتكر مشروعَ التنقيب إلى الحدودِ الفاصلةِ بين صُرَيْفَة والحد، وكانت النتيجةُ نشوبَ الحرب بينهما. في غضون ذلك يُدبّرُ خالد إرسالَ مجموعةٍ سرية من البدو، وينضم إليهم أوبيري جرانت متخفيا في لباسٍ بدوي، تنطلقُ من صُرَيْفَة إلى أمِ السميم حيث يختبئ ديفيد، بدلالةِ سالم بن جعروف الدرعي. مهمةُ جرانت كانت إخبارَ ديفيد بأمر الحرب، ومحاولةَ إقناعِه بالتوجه إلى أبيه كي يكفَّ عن التنقيبِ في المنطقة التابعة للحد. ديفيد يقرر القتالَ ضد «الحديين» حتى الموت، فيشكّلُ كتيبةً من رفاقه البدو ويتّجه إلى قريةٍ في الربع الخالي تسمى «الذيد». هناك يعلم بأنَ الحديين قد نكّلوا بأهلِ صُرَيْفَة الذين لم تفلحْ أسلحتُهم التقليدية في مقاومة الأسلحة الرشاشة والمتطورة لأهل الحد. وأُشيعَ في الذيد بأنَ صديقه الحميم خالد قد قُتل. يخرج ديفيد، ومعه رفاقه، من الذيد متجهين إلى «فلج محضة»، الفلج الوحيد الذي سلم من تدمير الحديين، وفي الطريق يلتقون بقافلةٍ من قبيلة الجَنَبِيين، ويخبرهم هؤلاء بأن الشيخَ محمود قد مات، وقد خلفه أخوه سلطان على إمارة صُرَيْفَة. حينها يقرر ديفيد الهجومَ على الحد وتدميرَ آبارها نكايةً بما فعلوه بصُرَيْفَة، وفي طريقه يمر بمخيم أبيه الكولونيل ويتكر، ويحدث الصدامُ بينهما مرة أخرى؛ الأب يميل إلى السِّلم والمحاولةِ في التنقيب عن النفط، والابنُ يصممُ على الثأر من الحديين والانتقام لخالد وأهل صُرَيْفَة. بعد محاولةٍ يائسة من ديفيد في أبيه كي يزودَه بالرجال، يقرّرُ الذهاب بأربعةٍ من بدو وهيبة، ومعهم المحامي جرانت، إلى الحد، ويتسللون إلى «مفتاحها»، وهو ما يرمز له في الرواية ب«قلعة الجبل الأكبر»؛ لأن من يملك هذه القلعةَ يملك الحد.
الفصل السادس (قلعة الجبل الأكبر)، ويتمحور حول استيلاءِ ديفيد ورفاقه الخمسةِ على هذه القلعة الاستراتيجية في الحد. تحاصرُهم قوةٌ من قوات الأمير عبدالله، أمير الحد، ويستحرُّ القتال بهم، فلم يبقَ لهم خيارٌ إلا أن يقاتلوا حتى تنفدَ ذخيرتُهم، أو ينفدَ الماء من القلعة، والهلاكُ في كلتا الحالتين. تتطورُ الأحداثُ هنا بأن يتسللَ أوبيري جرانت ويقررَ الذهابَ إلى البريمي بهدفِ الاستعانةِ بالقوات البريطانية المرابطةِ هناك، وهي الآر إي إف.(RAF) في الطريق يفضّلُ جرانت التوجهَ إلى معسكر الكولونيل ويتكر، لكونِه أقربَ من البريمي، ويطلعه على الأمر الصعب الذي يمر به ديفيد ورفاقُه، خاصة وأن اثنين منهم قد قُتلا. ويتكر يرفضُ نُصرةَ ابنه لعصيانِه له واتخاذِه طريقا فيه كل التحدي لأفكاره، والسلطاتُ البريطانيةُ ترفضُ التدخلَ احتسابا للرأي الدولي، ولأن أمير الحد



تناصره بعضُ الدول العربية. الجديرُ بالذكر هنا أن وسائلَ الإعلام البريطانية تلقفتْ قصةَ ديفيد هذه وتحصنِه بالقلعة باهتمامٍ بالغ، بل إن البيبي سي أذاعتْ بأن وزيرَ الخارجية البريطاني تعرّض لسؤالٍ حول هذه القضية من قِبَلِ مجلس العموم. إنقاذا لديفيد يذهب جورج جرانت، ومعه الكابتن بيري قائد (حرس ساحل عُمان المتصالح)، لمقابلةِ الشيخ عبدالله، أمير الحد، وإقناعِه بالحلِّ السلمي عن طريقِ دخولهما للقلعة ومطالبةِ المجموعةِ بالاستسلام. يوافقُ الأمير، ويدخلُ جرانت وبيري القلعة، لكن المساومةَ لم تنجح؛ لأن ديفيد قرر الاعتصامَ بالقلعة حتى يحققَ أميرَ الحد شروطَه، أو تستجيبَ السلطاتُ البريطانية لطلبه بنصرة صُرَيْفَة. يغادران القلعة، ويسمعانِ وراءهما إطلاقَ النار عليهما من قبل قوات الأمير. تتصاعدُ الأحداثُ هنا بإرسالِ جورج جرانت تقريرا عن القصة برُمّتها إلى الصحافة البريطانية، مما أثار ضجةً عارمةً أجبرت السلطاتِ البريطانية على اتخاذِ قرارٍ بتوجيه قواتِها في الخليج وعدن إلى صُرَيْفَة لتحريرها من الحديين، وإنقاذِ مُواطنِها ديفيد. لكن الهجومَ لم يقعْ لأن أمرًا ما حال دونه، وهو مقتلُ الكولونيل تشارلز ويتكر، أثناء محاولتِه الصعودَ إلى القلعة لإقناعِ ولده بالاستسلام. ينتهي هذا القسم من الرواية باعتقالِ ديفيد متهمًا بقتلِ أبيه الكولونيل.

القسم الثالث (المحاكمة تتأجل)، وهو عبارة عن صفحاتٍ قليلةٍ تحكي قصةَ محاكمةِ ديفيد في البحرين، وكأن الروايةَ عبارة عن جلساتِ محاكمة، تخللتْها روايةُ أوبيري جورج جرانت للحدث كشاهدٍ للادعاء، وهو ما يشكل صُلبَ هذا العمل كما ذكرت. تتكشفُ هذه المحاكمةُ عن أنّ مقتل الكولونيل ويتكر يرجعُ لسببين لا ثالثَ لهما؛ إما أن ديفيد قد قتله، وإما أنه انتحر بنفسه. في الوقت الذي تأجّلتْ فيه المحاكمة استئنافا للاستجواب، يحدُثُ أنّ ديفيد يهربُ من الاعتقال، عن طريقِ مجموعةٍ من رفاقه البدو، وبهذا تسقط قضيتُه، لنعلمَ لاحقا بأنه استقر في صُرَيْفَة، يقود مجموعةً من بدو وهيبة والعوامر، وأن الأفلاجَ قد عادتْ إلى الواحة بسببِ اكتشافِ النفط فيها، مما جلب إليها الأمن والرخاء.

من المؤكد أن هاموند إنيس كتب هذه الروايةَ عقِبَ زيارته لعمان سنة ١٩٥٤، حيث يذكر نيل مكليود إنيس، في مذكراتِه الشخصية «وزير في عُمان»، بأنه استقبل هاموند إنيس في مسقط، وأنه –أي هاموند– رافق السلطان في زيارتِه لرأس الدقم لتدشين مشروع التنقيب عن النفط في المنطقة. ليس هذا فحسب، ولكن نيل مكليود ينصُّ على أن هاموند كتب روايتَه هذه بناء على زيارته للمنطقة، وأنه بعد الانتهاء من كتابتِها أرسلها إليه طالبا منه «أن يدققَها من حيثُ صبغتُها المحليّة، والضبطُ الإملائي للأسماء، والتعبيراتُ العربيةُ الواردة فيها».(٦)

إذن إنيس استفاد من زيارته تلك في التعرّفِ على المنطقة ليس من حيث جغرافيتها فقط، والتي تتجلى ببراعةٍ في الوصفِ الرمزي لأماكن الصراع، خاصة صُرَيْفَة والحد وهما محورا الأحداث في الرواية، ولكن أيضا من حيث خصوصيةُ تاريخ المنطقة في الخمسينيات. فالنزاع بين عُمان والسعودية على البريمي في ذلك الوقت لم يكن ببعيدٍ عن مُخيّلة إنيس وهو يدير صراعَ الأحداث في روايته بين إمارة صُرَيْفَة وإمارة الحد. كذلك الصراع حينها بين معسكري مسقط و«عُمان الداخل» يتجلى بوضوح في الرواية. ومع أنّ هذه الأحداث التاريخية ألقتْ بظلالها على عمل إنيس، إلا أن الثيمةَ المحوريةَ للرواية تتجاوز الزمانَ والمكانَ، المستعارين أصلا لخلْق الأحداث. فمن الصعب التكهنُ بالاسم الحقيقي لكل من صُرَيْفَة والحد، وإن كانت الأحداث تجعل القارئَ المتسرّعَ يبادر بالظن بأن الواحةَ هي واحة البريمي، وأن إمارة الحد هي رمزٌ للسعودية، للنزاع المعروف بين عُمان والسعودية حول البريمي في الخمسينيات. أقولُ من الصعبِ التكهنُ بهذا، لأن في الرواية ما يبدده من

ناحية، ومن ناحيةٍ أخرى فإنه لا يخدمُ العمل فنيا، بل يجعلُه سردا تاريخيا ساذجا. نجد في الرواية توصيفا للمكان: فواحة صُرَيْفَة تقع في الربع الخالي، وهذا ما يبدّدُ الظنّ حول البريمي، كما أن إمارة الحد تقع تحت جبلٍ يُرمَزُ له في الرواية بـ«الجبل الأكبر»، وينقل إنيس هنا مقولةً شائعة بين الناس هي «من يملك الجبل الأكبر، يملك الحد»، فهل الجبل الأكبر هو الجبل الأخضر؟ أم هو جبل حفيت؟! ولكنّ أيضا فإن الحد ليست هي نزوى أو البريمي، كما يتبين من الرواية. ولهذا فإنني أؤكد بأنه لا جدوى من التكهن بأماكنَ محددة، وحَسْبُنا أن نعرفَ بأن المكانَ العام لسردِ الأحداث هو عُمان، وأن هذه الأسماءَ هي أسماء تخيلية وليستْ واقعية، كما أشار إنيس بنفسِهِ في مستهلِّ الرواية.

الروايةُ مُدهشةٌ للقارئ الإنجليزي، لأن الحربَ العالمية الثانية أفرزتْ بعدها أجيالا من الأوروبيين والأمريكيين، كانوا متعطشين لمعرفةِ الأماكنِ القصية والغريبةِ في العالم، والتي ربما وجدوا فيها تسليةً لهم عن الدمار الروحي الذي خلفته الحرب. ولهذا فإن «فتنةَ المجهول» في الربع الخالي، والجزيرة العربية بصورة عامة شكّلتْ ثيمةً أساسيةً لعددٍ من الأعمال الأدبية التي ظهرتْ في الخمسينيات وما بعدها. وهذا ما حرص عليه إنيس في عمله هذا؛ إذ نراه في الغلاف الداخلي للرواية يصرُّ على اقتباسِ مقطعٍ من القصيدةِ الشهيرة «الجزيرة العربية»، للشاعر الفرنسي والتر دي لامير:

«مَجْنونٌ بِبِلادِ العَرَب،
سَحَرَتْهُ،
سَرَقَتْ عَقْلَهُ،
تَرَكَتْهُ بلا أَرَب.»

وهذا المقطعُ، لطالما اقتبسه شعراءُ، وأدباءُ، ورحالةٌ كتبوا عن الجزيرة العربية، مثل الرحّالةِ بيرترام توماس الذي صدّر به أيضا كتابه «بلاد العرب السعيدة»، وهو قصةُ رحلاته في عُمان والربع الخالي. كما أن إنيس طعّم روايتَه بعددٍ من الكلمات الغريبة على القارئ الإنجليزي، ومعظمها يتصل اتصالا خاصا بالثقافة في عُمان، مثل: الحلوى، والمجلس، والقلعة، والأفلاج، والشريعة (المكان المكشوف من الفلج، حيث يستخدمه الناس للغسيل والاستحمام)، والكُحْل، والبَرْزة (مجلس عام يعقده شيوخ القبائل، عادة ما يكون في ظل قلعة أو حصن)، ودولارات ماريا تريزا (العملة الفضية التي كانت شائعةَ التداول بين العمانيين قبل السبعينيات). كما احتوتْ الروايةُ على أسماءِ قبائلَ عمانية معروفة مثل وهيبة، والدروع، والعوامر. واشتملت أيضا على أسماء أماكنَ عمانيةٍ واضحة مثل مسقط، والبريمي، ومحضة، والباطنة، وأم السميم في الربع الخالي. مثل هذه الأعمال الفنية التي تحكي عن أممٍ قصية وغريبة، لا شكَّ كانت تجدُ هوى لدى الجمهور الإنجليزي، وهذا ربما ما يفسّرُ كثرةَ الطبعات التي انتشرتْ بها الرواية، حيث بلغتْ إحدى عشرة مرة. وهذا العملُ له أهميتُه أيضا للأدب العربي عامة، والأدب العماني خاصة. فالأعمالُ الروائية عن عُمان وخصوصية تاريخها في المنطقة، قبل السبعينيات، قليلة إن لم تكن معدومة. فماذا لدينا من أعمال روائية عن تلك الفترة غير الرواية اليتيمة لعبدالله الطائي، «ملائكة الجبل الأخضر»؟ وهي محدودة النشر فوق ذلك!

ملاحظات حول الترجمة:

• كلمة عُمان لم تردْ في العنوان الأصلي للرواية، ولكن أضفتها اعتقادا مني بأنّ مُجملَ العمل يدور حول عُمان كرمزٍ لبلدان الخليج التي جاء اكتشافُ النفط ليبعثَ فيها شريانَ الحياة، وينتشلَها من أيام الفقر المُدقع، حسبما توحي الرواية.

•آثرتُ أن أُعرِّبَ كلمة (Saraifa) إلى صُرَيْفَة، لأنها أولا تقتربُ من الكلمة الإنجليزية صوتيا، وثانيا لأنّ التصغيرَ ينسجمُ مع كلمةِ «واحة» وما توحي به من كونها قطعةً صغيرةً من النخيل في الصحراء.

•حاولتُ أن أجمعَ بين الترجمة الحرفية، والترجمة الأدبية؛ لأن بعضَ فقراتِ النصِّ لا تحتمل الترجمةَ الأدبية، فحين يُجري المؤلفُ حديثا على ألسنةِ بعضِ الشخوص غيرِ المثقّفة، بَلْهَ الجاهلةِ، يكونُ من غير الدقة أن تنقلَه إلى لغة أدبية؛ لأنّ لغةَ الكلام في الأصل أرادها المؤلفُ أن تكونَ بسيطة ومكسّرة.

• آثرت أن أترجم كلمة (Doomed) إلى «الذاهبة»، بدلا من «الهالكة» وهو المعنى العام للكلمة الأصل؛ لأنني أعتقد بأن الكلمة الأولى تحمل معنى خاصا وهو أنها مهددة بالزوال، وهو بالضبط ما يوحي به الجو العام لنص الرواية.

القسم الأول: الجلسة الأولى للمحكمة

نادِ أوبيري جورج جرانت !

أوبيري جورج جـــرانت !

لقد آن الأوان. فجأةً بدا فمي يابسًا. كانت المحكمةُ تنتظر، وعرفتُ أنّ المحاكمةَ التي تنتظرني كانت طويلةً. وكنتُ أدركُ في قرارةِ نفسي أنّ بإخباري الحقيقة، الحقيقةَ كاملةً، قد أُدينُ رجلاً بريئًا. شعرتُ بلمسِ يدِها في يدي، وبالضّغطِ السّريعِ لأناملِها، فنهضتُ واقفا أتبعُ خادمَ المحكمة، والعَرَقُ مُلصِقٌ القميصَ إلى ظهري. وقفتْ أبوابُ قاعةِ المحكمة مفتوحةً. تفحّصتُ الأشياءَ، لحظةَ تردّدٍ عند المدخل؛ كان المكانُ مُكتَضًّا، والجوُّ مشدودًا بالتّطلُّع.

بسرعةٍ مشيتُ خلالَ المحكمة؛ الوضعُ مألوفٌ لي، جُزْءٌ من حياتي الوظيفيّة؛ دوري فقط هو الذي قد تغيّر. فحين دخلتُ المحكمةَ لأوّلِ مرّةٍ دخلتُها كشاهد. دقّقتُ في القاضي، في وجهِ اللندني الشاحِب، وبَدْلتِه الاستوائيّة. لقد عُيِّنَ خِصّيصًا للنّظرِ في هذه القضيّةِ الغريبة. بدا مُتعبًا بعد الرّحلةِ الطّويلة؛ بدلتُه كبيرةٌ جدًّا ومُنكمِشةٌ تقريبًا، وبدون

الرّوبات القُرْمُزيّة بدا أقلَّ إشعارًا بالرهبة، والقانونُ فقد مهابته. المحامي أيضا بدا عاديًا بدون الباروكة والعباءة، وقاعةُ المحكمة نفسُها بدتْ عاديّةً–بكلِّ القمصانِ المفتوحة، والسّتراتِ الفضفاضةِ الباهتة، وخليطٍ من البحرينيّين في أزيائهم العربيّةِ المُنْسابة. كان قانونُ الإجراءِ الجنائيُّ في هذه المحكمةِ معتمدًا على قانونِ العقوباتِ الهنديّ، بل إنّه لا يختلفُ جوهريًا عنه، وعندما تقدّمتُ نحو منصّةِ الشّهادة، مال القاضي قليلاً إلى الأمام، مُحدِّقًا فيّ بنظرٍ حسير.

علـى المنصّةِ واجهتْ قاعـةَ المحكمـةِ المُكتظّة، لم يكنْ حَشْدًا من البشريّةِ المشوّهة، لكنّه خِضمٌ من الوجوه ظلّتْ جميعا تُحدِّقُ بي في توقّعٍ واجم، وتنتظرُ القصّةَ الكاملةَ التي تيقنتُ الآن أنّنيَ الوحيدُ مَنْ يُمكنُه سَرْدُها.

نُوديتُ كشاهـدٍ، لـيس للدّفـاع، وإنّما للادّعـاء. كلُّ كلمـةٍ سألفظُها ستُسجَّل ويُسْرَع بها خارج البحرين بالتّليفون والرّاديو، وعلى بعد الآلافِ مـن الأميـالِ فـإنّ طبـولَ الصحـافةِ ستُفيضُ بـالقصّةِ التي ينتظرُها ملايينُ الناس. مُمثّلون لكلّ صحيفةٍ تقريبًا من صحائفِ لندن ونصفِ صحافةِ العالم كانوا هنا، محشورين بصعوبةٍ في قاعةِ المحكمـةِ غيرِ المُجـهّزة، لدرجـةِ أنّهم بـالكاد أمكنهم التـنفس. وفي الخارج، في الحرارةِ الرّطبةِ الحارقةِ كان المصوّرون وعُمّالُ الفيلم الإخباري ووحدات تسجيل التليفزيون، وفي المطارِ في الجهةِ المقابلةِ في جـزيـرة المحرّق، طـائـراتٌ خـاصّـةٌ انتظرتْ لتطيرَ بـالصّوَرِ الـتي ستُعرَضُ عبرَ شاشاتِ التلفزيونات، ويشاهدُها ملايينُ البشر.

هنا وهناك في ذلك البحرِ من الوجوهِ كان أُناسٌ أعرفُهم، أُناسٌ قد شاركوا بدورٍ في الأحداثِ التي كان يجب عليّ أن أصفَها. كان هناك السيّد فيليب جورد، مدير شركة (تنمية حقول نفط خليج عُمان)، بدا عجوزا ومُحطّمًا، وعيناه الثقيلتان نِصفُ مُغمَضتين، وبجانبه؛ السيد إركـارد، مُـهَنْـدَمٌ جـدًّا وهـادئ. كـان هـنـاك أيضـا الكولونيل جورج والكابتن بيري، بسهولةٍ يُمكنُ تمييزُهما؛ أنيقان في زيّيْهما من نوع الكـاكـي؛ قميصٍ قصيرِ الأكـمـام وبنطـالٍ مَكويٍّ بعنـايـة.(٧) تبعتني الآنسةُ سُوزان إلى الداخل، وقد صدمتْني رؤيتُها وقد جلستْ بجانبِ فتاةٍ غريبةٍ، نصفٍ عربيّةٍ ونصفٍ فرنسيّة، كانت تُسمي نفسَها تِيسا. الكابتن جريفث، أيضًا كان موجودا، لحيتُه مُهذّبة ومدبّبة– تُذكّرُني بكارديف والزّيارةِ التي بدأتْ بها هذه القصة.

ارفع يدك اليمنى.

فعلتُ ذلك وتحوّل بصري لا إراديًا إلى السّجينِ في قفصِ الاتهام. كان يشاهدُني، وللحظةِ التقتْ عيوننا. اعتقدتُ أنه ابتسم، لكنّني لم أكن متأكدا. كان لدي إحساسٌ بالدهشةِ، وبالصّدمةِ تقريبًا. ربّما كان بسببِ بذلتِه الاستوائيّة، وشَعرِه النّاعم المُسرّح، لقد بدا رجلا مُختلفا. إنها فقط ذراعي التي ظلّتْ مرفوعةً ذكّرتْني أنّ هذا الرّجلَ هو الذي استحوذ إصرارُه على مُخيلةِ العالم. الكتابُ الذي دُسّ في يدي أربك تفكيري.

رَددْ ورائي. كانت شفاهي يابسة. لقد استدرتُ بعيداً عنه، لكني أدركتُ أنه ظلّ ينظر إليّ. أقسم بالله العظيم.

«أقسم بالله العظيم.....»

أنّ الدّليل الذي سأقدمه للمحكمة.

«أنّ الدّليلَ الذي سأقدّمُه للمحكمة...» وعندما قلتُها كنتُ أتساءلُ كيف ستستجيب الجماهيرُ في الوطنِ لما كان عليّ أنْ أُخبرَ المحكمةَ به. حتّى اليـومَ كـان مـن الممكن أن تكونَ لديـهم صورةٌ مختلفةٌ جدًّا للسّجين–صورةٌ ذهـنـيّةٌ مُنتقـاةٌ من الصِّيَغِ الملموسةِ لإنجازاتِه، مسموعةٌ عبرَ الرّاديو، ومرئيّةٌ في التّلفزيون، ومقروءةٌ في الصحف والدّوريّـات، صـورةٌ مشرقـةٌ، أكبرُ من الصورةِ الحيّةِ المختلفةِ كليـا لشخصٍ أنيق يقفُ هناك وحيدا في القفص، مُتّهمًا بالقتل.

سيكون الحقيقة،

«سيكون الحقيقة...» ما كان عليهم أن يأتوا بالقضيّةِ أبدًا. كان بطلاً قـوميًـا، وبصرفِ النظرِ عن حُكمِ المحكمة، فإنّ ردةَ فعلِ الجمهورِ ستكون عنيفةً. لكنّهم هل سيكونون معَه أم ضدَّه؟

الحقيقةَ كاملةً،

«الحقيقةَ كاملة... »

و لا شيءَ سوى الحقيقة.

« ولا شيءَ سوى الحقيقة.»

اسمك الكامل، من فضلك؟

«أوبيري جورج جرانت.»

ثمّ نهض محامي السُّلْطةِ الملكيّة، وواجهني:

«أعتقدُ أنك محامٍ بالمِهْنَة؟»

«نعم.»

«هل طُلب منك أنْ تعملَ لصالحِ السّجينِ عند اعتقالِه؟»

«نعم.»

«متى توقّفتَ عن العملِ لصالحِه؟»

«بمجرّدِ أنْ أدركتُ أنّ الادعاءَ يعتبرُني شاهدَ عِيان.»

«أعتقدُ أنك قد عملتَ لصالحِه فيما مضى؟»

«نعم.»

«متى ذلك؟»

«فقط منذ حوالي أربعِ سنوات.»

تدخّل صوتُ القاضي فجأةً، وقد كوّب يدَه على أذنِه ليسمعَ جيدا: «منذ متى؟»

«أربعِ سنواتٍ، سيّدي.»

تقدّم الادّعاءُ خطوةً أقرب، قابضًا بيديه ياقاتِ سترتِه، وجلدُ وجهه هادئٌ كَرَقٍّ في الحرارةِ الرّطبة. «سأطلبُ من الشّاهدِ أن يُعيدَ ذاكرتَه الآن إلى ما بعد الظُهر، من الواحد والعشرين من مارس، لأربعِ سنواتٍ مَضَتْ. في تلك الظهيرةِ تلقّيتَ مكالمةً من مدام توماس الساكنة في ١٧، شارع إفيرديل، كارديف. وبسببِ تلك المكالمةِ ذهبتَ إلى ذلك العنوان.»

«نعم.»

«تستطيعُ الآن أن ترويَ للمحكمةِ ما حدث....»

القسم الثاني: الحقيقة الكاملة

الهروب إلى صُرَيْفَة

كان شارع إفيرديل يُوجدُ في منطقةِ جرانجتاون من كارديف. إنه من شوارعِ البيوتِ ذاتِ القرميدِ الفيكتوري المزعج، والأسقفِ المائلةِ باتجاه الرِّياحِ الغربيَّةِ المطيرة، والفتحاتِ المزوَّدةِ بنوافذ تُطِلُّ بشكلٍ عشوائي على مَشْهدٍ للنهر أو البحر مسدودٍ ببيوتٍ متشابهةٍ أخرى. على بُعْدِ شارعين يُمكنك أنْ تنظرَ عبرَ نهر (التاف) إلى مجموعةٍ مبعثرةٍ من الروافع، وإلى وَميضِ المداخنِ التي ميَّزتْ أرصفةَ ميناء (بيوت). لطالما أغمّتني هذه المنطقةُ من كارديف، والتي كان لا ينقصُها إلا ملامحُ القسوة واللّونِ القذرِ لخليج (تايجر). كان الشّارع مهجورًا إلا من سيَّارةٍ واحدة، سيَّارةٍ سوداءَ صغيرة. بالخارج ظهر رقمُ (سبعة عشر) بارزًا، ومن خلفِ غَلَقةِ البابِ استطعتُ أنْ ألقيَ نظرةً خاطفةً إلى البيت. لم يكنْ فيه شيءٌ يميِّزه عن البيوتِ الأخرى عدا الرقم. كان هناك ضوءٌ في إحدى الحُجُراتِ في الأسفل، وستائرُ مزركشةٌ رائعةٌ معقودةٌ إلى الخلف من النّوافذ.

ضربتُ الجرسَ، متسائلاً في نفسي عما سأجدُ بالدّاخل. المُقلقُ أنّ أحدًا لا يُمكنُ بحالٍ أنْ يدعوني إلى هذه المنطقةِ ما لم يكنْ في وَرْطة. والصَّوتُ على الهاتف كان صوتَ امرأةٍ، منخفضًا، وعاجلاً، وقريبًا من الفَزَع. نظرتُ في ساعتي. الرابعة والنصفُ. كان الضّوءُ قد بدأ يَنحسرُ من السَّماءِ المُلبَدَةِ بالغيوم. والرذاذُ الخفيفُ أعطى بريقًا أسودَ لأديمِ الشّارع.

عبرَ الطّريقِ لمحتُ ستارةً تتحرّك، وعيونًا خفيَّةً كانتْ تشاهد وتُثرثرُ عن شيءٍ ما تقريبًا. عرفتُ السَّيَّارةَ السّوداءَ المركونةَ عند حافّةِ الشّارع. كانتْ سيارةَ الدّكتور هارفي. لكنْ إذا كانتْ هناك وفاةٌ في البيت، فإنّ السّتائرَ يُفترضُ أن تكونَ مُسْدَلةً. كانتْ يدي تهمُّ بالضغطِ على زرِّ الجرسِ ثانيةً عندما طقطق ترباسُ الباب والأصواتُ بدتْ مسموعةً: «... لا شيءَ آخرَ في استطاعتي أن أعملَه، يا مدام توماس. القضيَّةُ تعودُ للشّرطة... أتمنّى أن تتفهّمي. وستكونُ سيَّارةُ الإسعافِ هنا في أيّةِ لحظةِ الآن.» فُتِح البابُ بقوّةٍ وظهر الدّكتورُ هارفي مستعجلا، كاد أن يصطدمَ بي. «أوه، هو أنتَ، يا جرانت.» لقد بدا شابًا، أشقرَ الشّعر، حقيبةٌ سوداءُ في يده، لا معطفَ كالعادة، رجلا حازمًا جدًا وفي عجلةٍ دائمة. «حسنًا، اعتقدُ أنّك ستكون قادرًا على أن تبرهنَ حقيقةَ هذه القضيّةَ في المحكمة. الولدُ قطعًا سيحتاجُ إلى نصيحةٍ قانونيّة.» لم ينقطعْ حبلُ الوُدِّ بيننا. كنا قد اختلفنا سابقا حولَ مُشكلةِ دليلٍ طبّيّ. «عليَّ أن أذهبَ لإجراءِ عمليّةِ توليدٍ الآن. ليس في مقدوري عملُ أيِّ شيءٍ أكثرَ لذلك الشاب.» وانطلق راكضًا إلى سيَّارتِه.

«السَّيِّد جرانت؟» كانت المرأةُ تُحدِّقُ فيَّ غيرَ متأكِّدة.

أومأتُ بالإيجاب. «أنا من مكتبِ جونز وإيفانز للمحاماة. اتّصلتْ بي قبل قليل.»

«نعم، بالتأكيد.» أبقتْ البابَ مفتوحًا لي. امرأةٌ قصيرةٌ، أنيقةٌ، بين الأربعين والخمسين، عيناها غائرتان حزينتان. شَعرُها أخذ في المشيب، وقد تركتْه مُسترسِلا إلى الخَلْف، وفي الخلفيّةِ المُظلمةِ للممرِّ بدا وجهُها أبيضَ باهتا. «ادخلْ في من فضلك؟» وأغلقتْ البابَ خلفي. «لم يُرِدْني ديفيد أنْ أتصلَ بك. لكنني اعتقدتُ أنّك لنْ تمانعَ، لأنّ شركتكم تُديرُ بعضَ أموالِنا.»

إنها المرأةُ الأولى التي نتعاملُ فيها معها على كلّ حال. اعتقدُ أنها اتّصلتْ بي لأنّها تعلمُ بأنّني كنتُ مُستعدًا في ظروفٍ معيّنةٍ أنْ آخذَ قضيّةً بدون أتعاب. «ما المشكلةُ، مدام توماس؟» سألتُها، لأنّها كانتْ تقف جامدة وكأنّها كرهتْ أنْ أتوغّلَ أكثرَ في داخلِ البيت.

تردّدتْ، ثمّ قالتْ في همس: «حسنًا، الأمر يتعلق بديفيد. لقد عاد– و بعد ذلك... آه يا إلهي، من الصعبِ جدًا أن أشرحَ لك الوضعَ كليا.»

الآن، بعد أن أغلقتْ البابَ االرئيسي، لم يكنْ بوسعي أنْ أفهمَ معالمَ وجهِها، لكنّني فهمتُ من صوتِها، الذي كان يتهدّج حدَّ السكوت، أنّها كانت مرعوبة وتجاهدُ في السيطرةِ على نفسها. «لا أعرفُ ما سيفعلُه»، أضافتْ هامسةً. «كما أنّ سوزان ليستْ هنا. ولطالما استطاعتْ تهدئتَه، حين لمْ أستطعْ.»

«سوزان هي ابنتك، أليس كذلك؟» أدركتُ أنّ الأسئلةَ يمكن أن تخفّفَ من توترِها.

«نعم، ذلك صحيح. إنّها تعملُ بالمستشفى، لكنني لمْ اتّصلْ بها لأنها لا ترجعُ إلى البيت مباشرة.»

و«ديفيد، هو زوجك؟»

«لا، ديفيد ابني. هو وسوزان توأمان. إنها تفهمُه، بعضَ الشيء.»

«وهو في مشكلةٍ ما الآن؟»

«نعم.» ثمّ أضافتْ على عَجَل: «إنه ليس ولدًا سيئًا، ليس سيئًا فعلاً.» تنفّستْ بسرعة وكأنّها تحاولُ أن تستجمعَ نفْسَها. «لو لمْ أكتبْ له رسالةً، لما حدث ما حدث. لكنّني اضطررتُ أن أفعلَ كلَّ ما يمكن أن يُساعدَه، ثمّ جاء إلى البيت وكان هناك شيءٌ من الشّجار، والسّيّد توماس قال أشياءَ ما كان ينبغي أن يقولَها، وفجأةً اشتبكا معا. لم يكنْ خطأ ديفيد. المسكينُ أُصيب بصدْمةٍ فظيعة. والسَّيِّد توماس، كان في حالةِ سُكْر، ثمّ –» تنفّستْ ثانية وكأنّها تبتلعُ الهواءَ كلَّه. «حسنًا، ثمّ حدثتْ له هذه السَّكتةُ الدّماغيّة، واتصلتُ بالدّكتور هارفي فورًا ثمّ اتّصلتُ بك لأنّني عرفتُ أنّها قد تعني وَرْطةً لديفيد.» لقد نَفَثَتْ بالحكايةِ كلِّها في عَجَلَةٍ بالغة وكأنّها لم تَعُدْ تملكُ منها شيئًا بعد الآن. «بدا زوجي في حالة سيئة جدًا، تعرف؟»،

أضافتْ بوهن، «و لم أدرِ ماذا سيحدث. فقط لم أعرفْ ماذا أفعل، سيِّد جرانت–فعلتُ غاية الجهْد، كما يمكن أن تقول. ثمّ جاء الدّكتور هارفي وقال إنّه لا أملَ في حياته واتّصل بالشّرطة، لذا فإنّي سعيدةٌ أنك جئت الآن. ستعرفُ ما يتوجّب فعلُه وما ينبغي أن يقوله ديفيد لهم. إنه ليس ولدا سيّئًا»، أعادتْ ذلك بصوتٍ تحوّل فجأةً إلى الدّفاع. «إنه مجرّدُ طائش، تعرف؟».و أضافت بسرعة: «السّيّد توماس ضربني، تعرف؟»

«كان هناك شِجارٌ عائليّ، بعبارةٍ أخرى؟»

«نعم. نعم، يمكنك أن تسمّيه ذلك. لكنني لا أودُّ أن تعتقد، لكون السّيّد توماس سكران نوعا ما، بأنه كانتْ هناك مشكلةٌ بيننا. هو لطيفٌ بطبعِه؟»

«أُصيبَ بسكتةٍ دماغيّة، تقولين؟»

«نعم ذلك صحيح. ذلك ما قاله الدّكتور هارفي.» بدتْ أنها قد تمالكتْ نفسها. «تفضّلْ الآن السيد جرانت، إنه يستلقي على الكَنَبةِ في الصالون. وديفيد هناك أيضًا. أظن أنّك تريدُ أن تتحدثَ معه. لكنْ لا تحاولْ أن تستعجلَه، من فضلك»، أضافتْ ذلك هامسةً، وأعطتني انطباعًا بأنها كانت خائفةً من ابنها. «يحتاجُ لقليلٍ من المُداراة، إذْ كانت لديه صدمةٌ، كما قلتُ–صدمةٌ مُخيفة.» فتحتْ الباب وأفسحتْ لي الطريقَ كي أدخل. «هذا السّيّد جرانت، ديفيد–المحامي السّيّد جرانت.»

كانت الغرفةُ مضاءةً من السّقف، بضوءٍ صارخٍ قاسٍ، أظهر لي الكنبةَ التي كان يستلقي عليها الرجل. وميضُ أزرارِ قميصه كان يشير إلى طوْقِه وأكمامِه المفتوحة. عيناه كانتا مغمضتين، وكان يتنفّس بصعوبة. وملامحُه المتورّدةُ، المتداعيةُ بالأحرى، كانت نحيلةً إلى الحدّ الذي أظهرتْ عظامَه من وراءِ اللحم. كثرةُ العُروقِ في أنفِه تدلّ على أنه كان عربيدا. هناك على رفِّ المِدْفأةِ الغازيّةِ استند بمرفقه شابٌّ في حوالي العشرين من عمره. كان يرتدي سِتْرةً ذاتَ جيوبٍ ضافية عديدة، وبنطلونا ضيّقا. وجهُه كان أبيضَ كوجهِ أمِّه، وله نفسُ سِماتِها أيضًا، عدا أنّ أرْنبةَ أنفِه كانتْ أكثرَ استدقاقًا، وفكّه أقوى. لم يغيّرْ موضعَه حين دخلتُ الغرفةَ، بل إنه لم يرفعْ بصرَه. كان ساهِمًا ينظرُ إلى المدفأة، وجمودُه كان يثيرُ الغرابةَ.

قريبًا من قدميْه كان نِثارُ زجاجٍ مكسورٍ من الواجهةِ المحطّمةِ لأحدِ تلك الدواليبِ الصّينيةِ المُبالغِ في تزْويقِها. الزخارفُ الخرزيّةُ ذاتُ اللونِ الماهوغاني، كذلك الزّجاج الذي قد كُسِرَ أثناء المشاجَرَة، والطُّرَفُ التي مُلئتْ بها الخزانةُ، وهي معظمُها تذْكاراتٌ صينيّةٌ بيضاءُ، لا تتناسق والسّجّادةَ الباليةَ. وهناك مزهريّةٌ أيضًا قد سقطتْ من المائدةِ قربَ النّافذة. لم تكنْ مكسورةً، وبجانبها يوجدُ ألبومُ صُوَرٍ مُتّسخةٍ من فَرْطِ التقليبِ، تناثر إلى قُصاصات. كان

هناك شيءٌ ما مروِّعٌ حول مشهدِ الغُرفةِ بالكامل–الفوضى التي خلّفتْها المشاجرةُ، والأبُ الذي يستلقي هناك نصفَ ميّتٍ على الكنبةِ مُلفّعًا ببطّانيّة، والأم والابنُ اللذان يقفان، يواجه أحدُهما الآخرَ بصمتٍ مُطْلَق.

شعرتُ بالتّوتّرِ الذي بينهما. لم يكن بغضا، لكنه كان شيئًا مُستحكمًا؛ شعورٌ عنيفٌ جدًّا لدرجةِ أنّ الرّجلَ على الكنبةِ، وأنا، وحالةَ الغرفةِ، جميعَها لم يشعروا بها.

«حسنًا الآن.» خاطبتُ الولدَ بنبرةٍ واقعيّةٍ كما يمكن أن تكونَ في ذلك النّوعِ من الجوّ. «افترضْ أنّك تخبرُني عمّا حدث.» لكنّه وكما يخاطبُ حائطًا من الطوبِ، نظر إليّ نظرةً منطويةً مُتَجَهِّمَة.

«لقد أخبرتُك ما حدث»، ردّتْ أمُّه في همْس.

«بالطّبع، مدام توماس، لكنني أريدُ سماعَه من ابنك.» بدتْ مُرْهَقةً حدَّ الموت. التفتُّ إلى الولدِ ثانية. «حدثتْ لك صدْمة»، قلتُ له بلُطْف. «إنّه من الطبيعيّ أن تكونَ مذهولا قليلاً بما حَدَث....» قلتُ ذلك، رغم أنّي كنتُ أعرفُ أنّ الولدَ لم يكنْ مذهولا. مَفاصِلُ يدِه التي أمسكتْ برفِّ المدفأةِ كانت بيضاءَ من الضّغط، وكانت العضلةُ بمؤخّرةِ فكّه تتحرك. كان يكبحُ نفْسه مثلَ غلايةٍ تحت ضغط، وكنتُ غيرَ متأكّدٍ من الأُسلوبِ الأفضل للتّعاملِ معه. أدار بصرَه عنّي الآن وأصبح يبحلقُ في أمّه. أحسستُ بالشّفقةِ على المرأة. «اصغِ إليّ، أيُّها الشّاب»، قلتُ. «أعلمُ أنّ الدّكتورَ هارفي قد اتّصل بالشّرطة. سيكونون هنا الآن في أيّةِ لحظة. إذا أردتني أن أكونَ محاميك، فمن الأفضل أن تبدأ في التّكلّمِ الآن، قبل أن يصلوا.»

حركةٌ خفيفةٌ لكتفِه كانت كلَّ إجابتِه. لم تكن هزّةً أكثرَ منها اختلاجًا عضليًّا وكأنّه نفد صبرُه كيْ أذهب.

«السّيّدُ جرانت يحاولُ المساعدةَ فقط، ديفيد.»

«اللعنة ! ما الفائدةُ بحقِّ الجحيم من رجلِ محامٍ الآن؟ لقد انتهى الأمرُ، والنقاشُ لن يُغيّرَ شيئا». جاء صوتُه مُتهدّجًا. ثمّ تحوّل إليّ، ورمقني بنظرةٍ حادّةٍ شاحبة، وأمرني أن أخرجَ، بكلماتٍ عنيفةٍ وبذيئة.

«ديفيد!» لكنّها كانت مرعوبةً، لم تكنْ لديها أيّةُ سيطرةٍ عليه.

«حسنا»، قلتُ، وتحرّكتُ نحو المكتب، حيث تركتُ قُبّعتي. «أتمنّى، من أجلك،» أضفتُ، «أنّ حالةَ أبيك غيرُ خطيرة.»

«إنّه ليس أبي». «وانفجرتْ الكلماتُ غاضبةً من بين أسنانه المُطْبقة. «كنتُ قد قتلتُه لو كان أبي.» التفتُ لأجدَه أنْشَبَ عينيه الشّاحبتين في أمّه. «ما قصدتُه، ماما، أنني أُقسِمُ سأقتلُ الخنزيرَ–إذا أمكنني أن أجدَه في أيّ وقت.» كانت الكلماتُ عنيفةً وقاسيةً لدرجةِ أنها أفزعتْني.

«إنه ليس طبيعيًّا» تمتمتْ أمُّه. «لا يعرفُ ما يقول.» كانت يداها تُمسكانِ بمَرْيلتِها حول وسطِها، وعيناها الشقراوتان، كعيني

الطبية، واسعتين من الخوف. عرفتُ أنه كان جادًا فيما يقول.
«من الأفضل أن تضبطَ نفسك،» قلتُ له. «لقد أسأتَ بما فيه الكفايةُ في يومٍ واحد، ولا داعيَ لأنْ تُخيفَ أمَّك أكثرَ أو تُهدِّدَها.»
لكنّه الآن لم تعُدْ لديه القدرةُ على كبحِ جِماحِ نفسِه. «اخرجْ من هنا». قالها بهدوءٍ، وهذا يعني أنه كان يعني ما يقول. «ما حدَثَ هنا لا علاقةَ لك ولا لأيِّ شخصٍ آخرَ به. إنّه بيني وبين أمّي.» كان يتحدّثُ عبرَ أسنانٍ صاكّة، وكأنّه يحاولُ إبقاءَ بعضِ السّيطرةِ على ما كان يتفوّه به. ثمّ فجأةً اندفعَ بلسانٍ حادٍ وعاصفٍ، دون تحكّم: «عندما تعلمُ فجأةً بأنّك غيرُ شرعيّ، وأنّ أختك غيرُ شرعيّة، أيضًا، تريدُ أن تعرفَ أكثرَ بقليلٍ عنه، أليس كذلك؟ تريدُ أن تُناقشَه مع أمِّك–تسألُها بعضَ الأسئلة، تكتشفُ من أنت فعلاً بحقِّ الجحيم.»
أرخى ذراعَه وأشار بحزنٍ إلى الألبومِ على الأرضيّة. «انظر إلى ذلك؟ دفتر ملاحظاتٍ حول الخال تشارلز. اشتركتْ أُمّي في وكالةٍ لقُصاصاتِ الصُّحُف. كلُّ قصةٍ نشرتْها الصُّحُفُ عنه– كلُّها هناك، أُلصِقَتْ بحِرْصِ العاشقِ. أمّي تتعلّقُ بسريرٍ مُبْتَذَلٍ لحُبٍّ قديم. يا إلهي ! إنّها تُثيرُ فيك البُكاء. وأنا وسوزان ظهَرْنا من تحتِ لِحافِ العارِ والخِزْي، وقد غُرِّرَ بنا في أنْ نُناديَ ذلك السّكيرَ المسكينَ أبانا.» رمقَني بنظرة وكأنّه يُريدُ أن يَفتكَ بي. « كنتُ أبلغُ من العُمرِ ثمانيَ سنواتٍ حين اختلستُ نظرةً في مُحتوياتِ ذلك الكتابِ لأوّلِ مرّةٍ. القَرابةُ هي، كما ادّعتْها، بأنّه خالي. وهذا ما جعلني مُهتمًّا بالجزيرةِ العربيّة. اعتقدتُ أنّه كان بَطلًا قويًّا. لكنّه بالأحرى مُجرّدُ وَضيعٍ، حقيرٍ، قذرٍ أهمل أمّي وتخلّى عنها. حسنًا، ما رأيكَ في ذلك، هاه؟ أنتَ محامٍ. ربّما بإمكانكَ أن تُخبرَني ما كان يتوجّبُ عليَّ فعلُه تجاه ذلك؟» ونظر إليَّ بحدّة وكأنّني كنتُ مسؤولاً بشكلٍ ما عمّا حدث له.
ثمّ فجأةً تحرّك، وبخُطوةٍ سريعةٍ وَقفَ أمامي وجهًا لوجه. «الآن اذهبْ إلى الجحيم واخرجْ مِنْ هنا، واتركني أتحدّثْ مع أمّي لوَحْدِنا، هل تفهم؟» كانتْ في عينيه نظرةٌ مُتوحّشة، نظرةٌ رأيتُها فقط ذاتَ مرّةٍ على وجهِ صبيٍّ، كنا في مشاجرة.
لقد عرفتُ كيف أتعاملُ معه بعد ذلك. لكن هذا الولد كان مختلفًا. لقد كان جِلْفًا للغاية. حسنًا، لِنَقُلْ أنّني لستُ لطيفًا بمعنى الكلمة، لكنني لا انتقدُ الأشياءَ عن عَمْدٍ وترصُّد. ومن جهةٍ أخرى نظرتُ إلى مدام توماس، ورأيتُ كمْ كانتْ مرعوبةً منه، فلمْ يكنْ هناك بُدٌّ من أنْ أُصِرَّ على رأيي، جاهلا ما سيفعلُه بالضّبط، لأنني شعرتُ أنّ التوتّرَ بدأ يستجمعُ داخلَه ثانيةً. كان كالزُّنْبُرك الذي يتحوّى بشدّة. وما إنْ صوّتَتْ صافرةُ سيّارةِ الإسعافِ أسفلَ الشّارعِ حتّى انطفأَ العُنْفُ منه فجأةً. توقّفتْ سيّارةُ الإسعافِ خارجَ البيت وبعد لحظاتٍ دخلَ عاملا المستشفى ومعهما نقّالة.
انتباهُنا نحن الثلاثة انصبَّ بعد ذلك على الرّجُلِ المُمتدِّ على الكنَبة. غمغمَ بصوتٍ عاجزٍ وهما ينقلانِه، وأخبرتْهما مدام توماس باسمِه، وقد بدا عليها القلق. كانتْ لنَبْرةِ صوتِها تلك الصِّفَةُ الخاصّةُ بأُناسٍ تقاسموا حياتَهم معًا، وبدا أنّها أثّرتْ فيه، لأنّ عينيه رَمَشتا بُرْهةً ثم تَمْتمَ باسمِها: «سارة.» جاء الاسمُ سريعًا من شَفَتيْه المُلتويتين، مَخْفيًّا بمحاولةِ تحريكِ عضلاتِ شلاءَ جُزئيًّا. «سارة– أنا آسف». كان ذلك كلَّ شيء. عيناه انْطفأَتا، ووجهُه أصبح هامدًا ثانيةً، ونُقِلَ إلى المُستشفى.
تبعتْهمْ مدام توماس،تُجْهِشُ بالبكاءِ بشكلٍ جنونيّ. البابُ انغلق بنفسِه، والغرفةُ أُطْبِقَ عليها الصّمْتُ. «ما كان عليَّ أنْ أضربَه. لم يكنْ خَطَأَه.» انصرفَ الفتى هازًا كتفيه. أدركتُ فجأةً أنّه كان يبكي. «آه، يا إلهي»، قالها وهو يَنْشِج. «كان ينبغي أنْ أعلم. لو كان عندي أيُّ إحساس، كان ينبغي أنْ أعلم.»
«لم يكنْ بمقدورك أنْ تعرفَ أنّه ستحدثُ له سكتةٌ دماغيّة»، قلتُ له. حينئذٍ التفتَ نحوي، وقال: «أنت لا تفهم.» كانت الدّموعُ تَتَرقْرقُ في عينيه. «أنا وهو–أبْغضْنا بَعْضَنا البَعْض. يُمكنني أنْ أُدْرِك سببَ ذلك الآن. لكنّه على الأقلِّ وَقفَ بجانبِنا، هذا التّعِس.» وأضاف بلسانٍ حادّ: «كنتُ أراه أكثرَ من والدي الحقيقيّ. لو أنّ لي قُوّةً فأُمْسِكَ بذلك النّذل..» ثمّ توقّف وأطْلَقَ ضحكةً واهنةً غريبةً. «النّذل ! ذلك مضحك، أليس كذلك؟، أنا أسمّيه نذلا».أشاح بعد ذلك بوجهه، ومسحَ دموعَه بظاهرِ كفّيه. «أتمنّى أنّني لم أضربْه»، قالها بهدوء. « سيكونُ على ما يُرام.»
«أتعتقدُ ذلك؟» لكنّه هزَّ رأسَه. «لا، إنّه سيموت. ذلك ما قاله الطبيب. كان الأبَ الوحيدَ الذي عَرَفْناه أنا وسوزان، والآن لقد قتلتُه.»
«دَعْك من هذا الهُراء. الأمرُ ليس بهذه الدراما. حَدَثَتْ له سكتةٌ دماغيّة، وعلى أيّة حال كان من حقّك أن تدافعَ عن أمّك عندما يضْرِبُها رجل.»
نظَرَ إليَّ. «هل قالتْ ذلك؟» ثمّ قَهْقَه، وبعد لحظةٍ قال: «نعم ذلك صحيح– ضَرَبها.».و أضاف: «يا إلهي ! يا لها من فوضى دمويّة».
أحدثَ بابُ سيّارةِ الإسعاف ضجيجًا في الشّارعِ بالخارج، وانطلق ليُحدِّقَ عبرَ النّافذة. تحركتْ السيارة وانصرفتْ. وكأنّ مغادرتَها قد استفتحتْ حَبْلَ أفكارٍ جديد كليًّا، دارَ حولي وقال: أنتَ محامي ويتكرْ، أليس كذلك؟»
لم يعنِ لي الاسمُ شيئا، لكنْ دون شكٍّ فإنّ ترخيصَ مدام توماس تتعاملُ معه شركةُ إيفانز منذ زمنٍ طويل، وسيقومُ به كاتبي كنوعٍ من الروتين. «ويتكر هو اسمُ أبيك، هو– أبوك الطّبيعيّ؟»
«ذلك صحيح. أبي الطّبيعيّ.» نطق الكلمةَ ببطءٍ مُتَلَذّذا بها لأوّلِ مرّةٍ. ثمّ قال: «أُريدُ عُنوانَه.»
«لماذا؟»
«لماذا، بحقِّ الجحيم في رأيك؟» عاد إلى النّافذةِ ثانية. «من حقِّ

المرء أنْ يعرفَ أين يسكنُ أبوه، أليس كذلك؟»

«ربما»، قلتُ له. «لكنني للأسف لا أعرفُ عنوانه.»

«ذلك كذِب.» عاد إليَّ، يبحلق بعينيه في وجهي. «حسنًا، إنه لديك في ملفاتك، أليس كذلك؟ يُمكنك أنْ تبحث عنه.»

«إذا كان زبونًا عندي، ليس إذًا من حقي أنْ أُفْصِح عنه لأحد-»

«حتّى ولو كان ابنه؟».

«نعم، حتّى ولو كان ابنه». فكّرتُ بتردّد؛ إذا أعطيتُه إيّاه سيهدأُ غضبُه، ثم أنّه برغم كلِّ شيءٍ من حقِّه أن يعرف أين كان أبوه. «إذا كان لديَّ عنوانه»، قلتُ له، «سأخاطبُه إذا أحببتَ وأحصلُ على إذنِه-»

«أوه، لا تقلْ لي هذا الهُراء. أنتَ تعرفُ جيّدًا أين هو». ثم أمسكَ بذراعي: «هيّا أخبرْني. إنّها الجزيرةُ العربيّة- إنّه في مكانٍ ما في الجزيرةِ العربيّة. أخبرْني بحقِّ السّماء.»

أدْرَكَ أنّ هذا ليس هو الأسلوبُ الأفضل، ثمّ بدأ في التّوسّل: «من فضلِك، ليس لديَّ وقتٌ كثير، وعليَّ أن أعرف. هل تسمع؟ عليَّ أن أعرف.» كان في صوتِه إلحاحٌ مُستميت. ثمّ قبَضَ على ذراعي بشدّة: «دَعْني أحصل عليه.» اعتقدتُ أنه كان على وشك أن يهاجمَني، وأعصابي المتوتّرةُ كانت مهيأةً له.

«ديفيد !»

كانتْ مدام توماس تقفُ عند المدخل قلقة وحائرة. «لا أستطيعُ أنْ أتحمّلَ أكثرَ من ذلك.» تناهى إليه صوتُها لحدّته، فاسترخى ببطء وتراجعَ عنّي. «سأعودُ لذلك العنوان»، قالها مُغَمْغِمًا. «إن آجلاً أو عاجلاً سأحضرُ إلى مكتبِك وآخذه منك.»عاد إلى النّافذة ثانيةً، ينظرُ إلى الخارج. «أريدُ التحدُّثَ مع أمّي الآن.» قالها مصوِّبا نظره نحوي، ينتظرُني أنْ أخرج.

تردّدتُ، مُلْقيًا لمحةً في مدام توماس. كانتْ لا تزالُ جامدةً كحَجَر، وعيناها، وهي ترمق ابنها، كانت واسعتين مذعورتين. سمعتُ مجرى نَفَسِها البطيء. «سأذهب وأعملُ بعضَ الشّاي»، قالتْها ببطء، وعرفتُ أنّها أرادتْ الهروبَ إلى مطبخِها. «تريدُ فنجانًا من الشاي الآن، أليس كذلك السّيّد جرانت؟»

لكن قبلَ أن أجيب وأعتذرَ لها، كان ابنُها قد توجّه إليها. «من فضلِك، ماما.» كان صوتُه مُلحًا. «ليس هناك وقتٌ كثير، كما ترين، وعليَّ أن أتحدّث معكِ.» كان يتوسّلُ إليها- الآن طفلٌ وديعٌ يتوسّلُ إلى أمِّه، ورأيتُها تضعفُ أمامَه فوراً. تناولتُ قبّعتي مِنْ فوقِ المكتب. حسَنًا، مدام توماس»، قلتُ لها. «سأتركُكِ الآن.» كان هناك تليفون قديمٌ على المكتب، بين مجموعةٍ من الكُتبِ حول الكلابِ السلوقيّة وطُرُقِ سباقِها. «بإمكانكِ دائمًا أنْ تتّصلي بمكتبي إذا أردتِني.»

أومأتْ في صمت. كانتْ ترتجفُ قليلاً، وأدركتُ أنّها كانتْ تخافُ من اللّحظةِ التي ستُتْرَك فيها وحيدةً معه. لكنْ لم يكنْ هناك مُبرِّرٌ لبقائي. هذا شيءٌ يخُصُّهما وحْدَهما. «خُذْ نصيحتي»، قلتُ له. «عندما تصلُ الشّرطةُ، كنْ متعاونًا معهم أكثرَ من تعاملِكَ معي إذا أردتَ تجنّبَ المشكلة. واستمعْ لأمِّك.»

لم يَنْبِسْ بكلمة. النّظرةُ العابسةُ عادتْ إلى وجهه. اصطحبتْني مدامُ توماس إلى الباب. «أنا آسفة، قالتْ لي. «إنه متضايق.»

«إنّه ليس أمرًا غريبًا.» تذكّرتُ كيف كان شعوري حينَ علمتُ أنّ أبويَّ كانا مطلّقين. لقد سمعتُ الخبَرَ أوّلاً من صبيٍّ في المدرسة، ووسمتُه حينها بالكذّاب والخِنْزيرِ الصّغير. ثمّ حين اكتشفتُ أنّ الأمرَ كان حقيقيًّا، انتابتْني رغبةٌ بقتلِ أبي، ولكنْ اكتفيتُ برسالةٍ أُخبرُهما فيها بأنّ هذا عملٌ وحشيٌّ مَحْضٌ غيرُ مُبَرَّر. «من المؤسفِ حقًّا أنك لم تُخبريه مِنْ قبْل.»

«لقد أردتُ ذلك دائمًا»، قالتْ. «لكنْ بطريقةٍ ما...» وهزّتْ كتفيها، إشارةَ يأْس، وحين خرجتُ إلى سيّارتي كنتُ أتمنّى أنّه كان بإمكاني أنْ أفعلَ أكثرَ لمساعدتِها.

حين خرجتُ من شارعِ إفيرديل، مرّتْ بي سيّارةُ دوريّة. كان فيها أربعةُ منهم، من بينهم الرّقيبُ ماثيسون من دائرةِ التحقيقاتِ الجنائيّةِ بكاردف. لقد بدتْ قوّةُ الشرطةِ التي استجابتْ لاتّصالِ الدّكتور هارفي كبيرةً من اللازم، لكنني لم أرجعْ. كانتْ الساعةُ قد عدّتْ الخامسة وأندروز ينتظرُني في المكتبِ لجَرْدِ أعمالِ اليوم.

كان أندروز كاتبي. وكان أيضًا يقومُ بدوْرِ المُنسِّق، وعاملِ البدّالة، والسّاعي. البائسُ الفقيرُ، جاء إلي ولمْ أكنْ أملكُ إلا مكتبًا بغرفةٍ مزدوجة وأثاثٍ قذِر؛ هو جملةُ ما تركَه لي عمّي من تجارةٍ كانت مُزدهرةً ذاتَ يوم، بتفاؤلٍ لم يكنْ في محلّه، لأنّني، رغمَ اجتيازي امتحاناتِ القانون، لم أتدرّبْ أبداً. وكانت الحربُ قد وقعتْ فوجدتُني مُضطرًّا للذهابِ إلى تانجانيقا لممارسةِ زراعةِ الشاي، المغامرةُ التي انتهتْ بشكلٍ سيّئ، حيثُ تركتْني مُفْلسًا حين تُوفي عمي، حتّى لقد بدا ميراثُ ذلك المكانِ البائسِ بمثابةِ ابتسامةٍ للثروة.

«أتعرفُ شيئًا عن مدام توماس؟» سألتُ أندروز، وهو يساعدني على خَلْعِ معْطفي. لقد قام بإسْدالِ السّتارة، وبوجود النارِ المشتعلةِ في المَوْقِدِ، بدا المكانُ مُريحا رغمَ الغبار وأكوام الملفّات وصناديقِ العمل السّوداء التي غطّتْ الأرضيّةَ حتى بابِ الخِزانةِ المفتوح. «إنّها مسألةُ مساهَمةٍ صغيرةٍ تقولُ إنّنا نديرُها لها.»

«مدامُ توماس، أليس كذلك؟» جلستُ على طاولةِ المكتب ووقف هو تجاهي؛ طويلا ومُحْدَوْدِبًا قليلاً، وبدا الجلدُ مشدودًا كالرّقِّ عبرَ عظامِ وجهِه الطويل. «تعرف، السيد جرانت، أنّ نصفَ عملائنا تقريبًا لهم اسم توماس.» كانَ هذا جزءًا من اللّعبةِ التي يجعلُ بها دائمًا أبسطَ الأشياءِ تبدو مُعقّدة.

«إنّه أحدُ عملائكَ القدامى»، قلتُ له. «شيءٌ قد ورثتُه فيما يبدو دون

دراية من الرجل العجوز».
«من السيّد إيفانز، تقصد».
كان ذلك، أيضًا، جزءًا من اللعبة، ولأنَ عمله كان متميزًا اضطررتُ أن أسايرَه. «حسنًا، أندروز. من السيّد العجوز إيفانز». ضوءُ نارِ المدفأةِ وَمَضَ على وجهِ المُجعّدِ البائسِ. لقد كان يعمل مع عمّي منذُ أنْ كان تحتَ التدريبِ، وقد أقام معه باستمرارٍ خلالَ مرضِه الطّويلِ حتّى حينِ وفاتِه منذ سنتين. الله وحدَه يعلمُ كمْ عمرُه؛ رقبَتُه النّحيلةُ، المُغطّاةُ بشعرٍ صلْبٍ، انتصبتْ من ياقتِهِ الوَسِخةِ المُتيبِّسةِ مثل جسدِ دجاجةٍ منتوفةِ الشَّعر. «حسنًا ماذا عنه؟» قلتُ له وقد نفَدَ صَبري. «ورثتُ شيئًا قليلا بمفهومِ تجارةِ الأعمالِ إلى حدِّ أنَه لا يعني شيئًا. هل سمعتَ باسم ويتكر؟»
«ويتكر؟» وتحرّكتْ تفّاحةُ آدمَ في عنقِه بتشنّجٍ. «أوه، نعم، بالطّبع. الكولونيل ويتكر. مسألةُ تصريفِ أعمالٍ صغيرة. اعتادتْ المجيءَ إلينا فصليًّا من البحرين على شكلِ حوالةٍ بنكيّة، وكنّا نصرفُها له ونحوّلُها إلى عنوانٍ في جرانجتاون».
طلبتُ منه أن يأتيَني بالملفِّ. لكن بالطّبعِ لم يكنْ هناك أيُّ ملفٍّ. على أيِّ حال، حين كنتُ أوقّعُ الرسائلَ، تمكّن هو من استخراجِ بعضِ السّجلاتِ المتعلقةِ بالاتفاق. كُتبَ على ورقةِ الشّركةِ بخطِّ عمي المُتحدِّر والذي يعودُ شكلُه إلى ما قبل الحرب. وفيه: تعهّدَ تشارلز ستانلي ويتكر بالدّفعِ فصليا إلى سارة دافيز مبلغ خمسة وعشرين جنيها لمدة خمسةَ عشر عاما أو، في حالة موتِه، فإنَ مبلغًا مُقتطعًا من التركة مساويا للرصيد المتبقي سيقدَّم بشكلٍ مستمر... الإشارةُ إلى فحوى كلِّ هذا الاتفاقِ كانت مُتضمَّنةً في الفقرةِ النّهائيّة، والتي تنصّ: هذا الاتفاقُ يلزمُ ورثتي ولا بدَّ أنْ يوافقَ عليه من قبل سارة دافيز المذكورة آنفا موافقةً كاملةً بكلِ مطالباته الحقيقيّة والمفترضة. كان الإمضاءُ في الأسفل خربشةً بالكاد تُقرأ، وتحته كتبتْ سارة دافيز اسمَها بخطِّ تلميذةٍ واضح.
«إذا تسألني، السّيّد جرانت، فإنّ الكولونيلَ وضعَ هذه السّيّدةَ الصّغيرةَ في ورْطة.»
الضّحكةُ الساخرةُ التي صاحبتْ ملاحظةَ أندروز الأخيرة ضايقتْني. «السّيّدةُ الصّغيرةُ، كما تدعوها، هي الآن امرأةٌ في منتصفِ العمر، تعِسة وخائفة»، قلتُ له بحدّة. «و عليه فإنّ لها ابنا في التاسعةَ عَشرَ من عمره، وللتّوِّ فقط اكتشفَ أنه غيرُ شرعيّ. وله أيضًا أختٌ توأم. إنها حالةٌ ليستْ مُسلّية». و«ويتكر–هل ما زال حيًّا في الجزيرةِ العربيّة؟» تساءلتُ. «هل تعتقدُ أنّ الرّجل يعلمُ بأنّ لديه ابنًا وابنةً هنا في كاردف؟»
«لا أعلم، سيّدي».
«هل لدينا عنوانُه؟»
«البنكُ في البحرين. العنوانُ الوحيد الذي كان لدينا».
و البحرين في الخليج. لكنّ آخرَ عمليّةِ دفعٍ استُلمتْ كانت منذ ثلاث سنوات مضتْ. قد يكون الآن في أيّ مكانٍ في إنجلترا، متقاعدا ربّما.
«من المؤسفِ أننا لا نملكُ عنوانه»، قلتُ. كنتُ أعتقدُ أنّ الابنَ يجبُ أن يشبهَ أباه: الأنفُ المُستدِقُ الطرفِ كالمنقارِ، والفكُّ القويُّ كانا ميزتينِ جسديّتين لم تلائما أحوالَه. «هذا هو كلُّ ما لدينا عن ويتكر، أليس كذلك».
أوْمأ أندروز بالإيجاب.
«إذًا أخبرْني كيف عرفتَ أنّه كولونيل؟ ليس هناك ذكرٌ للكولونيل في هذا الاتفاق».
فيما يبدو أنّ أندروز قد قرأ رتبته في أخبارِ بعضِ الصحف. «شيءٌ ما يتعلّقُ بعقودِ امتيازاتِ النفط، فيما أعتقد. كانت هناك صورةٌ، أيضًا، لبعضِ الشّيوخِ في عباءاتِهم المُناسبةِ، والكولونيلُ ويتكر في الوَسَطِ يرتدي شورتاتٍ صفراءَ داكنة وبرنيطةً عسكريّة».
«كيف عرفتَ أنّه كان نفسَ الرّجل؟»
«حسنًا، لم أكنْ متأكدًا. لكنني لا أعتقدُ أنّه يمكنُ أن يكون هناك اثنان منهم بالخارجِ في تلك المنطقة».
ربّما كان على حقّ. «سأسألُ عنه الكابتن جريفث». «الرّجلُ الذي قضَى حياتَه مبحرًا بسفينتِه من وإلى الموانئِ العربيّةِ ينبغي أن يعرفَه، وهو من المفروضِ أن يأتيَ إلى مكتبي في الخامسة والنصف». «هل ملكيّةُ عقاره جاهزةٌ الآن؟»
أحضرَها أندروز من تحتِ رُكامِ الملفّات. رزمةٌ ضخمةٌ بدت وكأنّها احتوتْ على سَنَداتٍ تكفي لتغطيةِ ممتلكاتٍ بمساحةِ عشرين ألفِ فدّانٍ بدلاً من كوخٍ صغيرٍ في شبْهِ جزيرةِ جاور. الملكيّةُ تنقصُها الخارطةُ، وإلا كلُّ شيءٍ مرفقٌ بها: الصكُّ، وجميعُ الوثائقِ الرسميّة. طلبتُ منه أن يتصلَ بالرّجلِ الذي كان يعملُ الخريطةَ فورًا. «يريدُ جريفث كلَّ الوثائقِ قبل أن يُبْحِرَ اللّيلة». رنّ التّليفون. كانت مدام توماس وعرفتُ من نبرةِ صوتِها أنّ شيئًا ما قد حدث. «جاءوا بعد أن غادرتَ مباشرةً، وأنا قلقةٌ جدًّا، السّيّد جرانت، لا أعرفُ ماذا أفعل. وسوزان قد رجعتْ الآن وقالتْ إنها ستتّصلُ بك. أنا آسفة جدًّا على إزعاجِك، وأقدّرُ لك طيبتَك وتعاونَك معنا دون مُقابل، لكنّك طلبتَ منّي الاتّصالَ بك إذا احتجتُ للمساعدة ولذا فكّرتُ ربّما..»
«فقط أخبريني بما حدَثَ، مدام توماس»، قلتُ لها.
«حسنًا، تعرف، لقد أخذوا ديفيد معهم، و...» تعطّلَ صوتُها بعد ذلك. «أنا قلقةٌ للغاية عليه، السّيّد جرانت. لا أعرفُ ماذا سيحدث. وهو عنيدٌ جدا، كما تعلم. بمجرّدِ أنّ لديه فكرةً في رأسِه... هو دائما كذلك منذ أن كان صغيرا. لا شيءَ يجعلُه يغيّرُ رأيَه أبدًا حين يُقرِّر».
«لا تقلقي أبدًا بما يدورُ في رأسِ ابنِك. ماذا حدث حين وصلتْ الشّرطة؟»
«قالوا فقط أنّه يجبُ أن يذهبَ معهم».

«إلى قسم الشّرطة؟»

«لا أعرف».

«للتحقيق، أليس كذلك».

«لم يخبروني. سألتهم لماذا قبضوا عليه، ولكنّهم لم يجيبوا. لقد كان في ورطة، كما تعرف، وهم تصرّفوا وفق ذلك–

«هل قال الرّقيب ماثيسون أنه رهن الاعتقال؟»

لا، لم يقلْ ذلك بالضّبط. قال فقط إنّه عليه أن يأتيَ معهم. لكنه الشّيء نفسه، السّيّد جرانت، أليس كذلك؟»

«هل وجّه له تهمة؟»

«لا. لا، لا أعتقدُ ذلك. قال فقط أنّه سيذهبُ معهم، وقد فعل. لم يحاولْ المقاومةَ أو ما إلى ذلك. لقد أخذوه ولا أدري الآن ما سيحدث له».

«مدام توماس»، قلتُ لها، «هناك شيءٌ ما أريدُ أن أسألكِ عنه. هل يمكنُ أن تخبريني أين الكولونيل ويتكر الآن؟»

بلُهاثٍ سريعٍ وتردُّدٍ قالت: «لا. لا، لا أعرفُ. لكنّه قد يكون في مكانٍ ما في الجزيرةِ العربيّة»

«ما زال حيًّا حتّى الآن، إذًا؟»

«أوه، نعم».

«هل تلقيتِ خبرا منه؟»

ترددت ثانية. «لا. لا أبدًا، لم أتلقَّ خبرًا منه أبدًا». وأضافتْ بسرعة: «فقط الإعانة. كان مُلتزمًا بخصوصِ الإعانة». ثم تنهّدتْ: «لم آخذْ منها قطُّ فلسًا لنفسي، وإنّما أنفقتُها على ديفيد. إنه فتى حاذقٌ وماهر، تعرف–عقلُه وقّاد. أعتقدُ أنه سيصبحُ مهندسًا». استمرّتْ في التحدُّثِ بلغتِها السّريعةِ، عن الكتبِ التي قد اشترتْها وكيف أنها أرسلتْه إلى المدرسةِ اللّيليّة، وتركتُها تتكلّمُ لأنّ الكلامَ بدا يهدّئُها. «لم يستطعْ أن يحتملَ الموقفَ عندما توقّفَ الدعم. وبدأ يتسكّعُ هائجًا في الأرصفةِ باستمرار، وقلبُه يحدّثُه بالذهابِ إلى الجزيرةِ العربيّة. وقد بدأ يتحدّثُ العربيّةَ، تعرف». قالتْها بفخر، وبنفسِ اللغةِ أضافت: «حاولتُ إثناءَه عن عَزْمِه، لكنْ دون جدوى. أصبحتْ لديه كتبٌ عن الجزيرة العربية، تعرف، ويعرفُ كلَّ أولئك العربِ في منطقةِ تايجريبي. كلُّ ما يتعلّقُ بالعربِ يجري في دمِه. والقُصاصَاتُ التي جمعتُها في كتابٍ عن ويتكر، يُفترَضُ أنني لم أسمحْ له برؤيتِها». ثمّ أضافت: «من المؤسفِ أنّكَ لم تكنْ هنا عندما حضرتْ الشرطة. أعرفُ أنّهم ما كان لهم أن يأخذوه لو كنتَ هنا».

«حسنًا، لا تقلقي عليه بعد الآن»، قلتُ لها. «سأتّصلُ بهم وأكتشفُ ما الأمر. هل عرفتِ عن حالةِ زوجِك؟» لكنّها لم تتلقَّ أيَّ خبرٍ من المستشفى. «حسنًا، ذلك جيّد»، قلت. «لو أنّ حالتَه سيئةٌ، لأخبروك. سأتّصلُ بكِ إذا استجدّ جديدٌ عن ابنك». أنهيتُ المكالمة. قلتُ لأندروز: «أوّلُ شيءٍ افعلْه غدًا، اتصلْ بالصحف وانظرْ إذا كان لديهم أي شيءٍ في ملفّاتِهم عن ويتكر. ما يحتاجُه الولدُ الآن هو الأب، أبٌ يمكنُ أن ينظرَ إليه باحترام».

أسرعتُ في إنهاء باقي الأعمال، وبمجرّدِ أن انصرف أندروز اتّصلتُ بعيادةِ الدّكتور هارفي. «جورج جرانت يتحدّث»، قلتُ حين رفع السماعة. «أيّةُ أخبارٍ جديدة عن توماس؟»

«نعم»، قال، «و هو خبرٌ سيّئ، للأسف. تلقيتُ مكالمةً للتوِّ من الممرِّضة. وتقولُ إنّه مات في سيّارة الإسعافِ في الطّريقِ إلى المستشفى».

«هل اعتقلتْ الشّرطةُ ذلك الولد؟»

«نعم». من الممكن جدًا أنْ تُوجَّهَ إليه تهمةُ القتلِ الخطأ. «هل قام أحدٌ بإخطارِ مدام توماس بأنّ زوجَها قد مات؟»

«الممرضةُ تتصلُ بها الآن».

«إنها أيضًا مسألةُ وقت، »، قلت. لقد أثبتوا كيف يكون القانونُ أحيانا عديمَ الروحِ بشكلٍ لا يُصدَّق. لكن في الحقيقةِ، كان قلقي على الولدِ أكثرَ من قلقي على الأمّ. «لقد أخذوا ديفيد توماس رهنَ الاعتقال»، قلتُ له.

«ذلك جيّد».

أغضبَني تعليقُه. «لماذا اعتقدتَ أنه من واجبك إبلاغُ الشّرطة؟ هل عرفتَ أنّ الرّجلَ كان سيموت؟»

«توقعتُ ذلك». ثمّ، بعد توقّف، أضاف: «كان مراهنًا، تعرف. حول كلابِ الصيّد. وكان سكّيرا، ومدخّنًا شرهًا، ومُفْرطًا في كلِّ شيء، إذا كنتَ تفهمني. هذا الصنفُ يموتُ بسرعة. لكنّني لم أكنْ متأكدا، بالطّبع». ثم أضاف: «بصراحة، لم أتوقّعْ أن الولدَ سيبقى هناك حتّى تصلَ الشّرطة. اعتقدتُ أنه سينصرف. وربّما فعل ذلك لو لم تكنْ هناك».

«لم أكنْ هناك»، قلتُ له. «لقد غادرتُ المكانَ قبلَ أن يصلوا».

«أوه، حسنًا، لا فرقَ في ذلك. إنه ولدٌ سيئ».

«ما الذي يجعلك تعتقدُ ذلك؟»

«إنه لأمرٌ غريبٌ جدا»، قال معلّقًا بحدّة، «إنني لا أوافقُ على ضربِ الأولادِ لآبائِهم. الحُرّيّةُ أسيئَ استعمالُها إلى أقصى حدٍّ من قِبلِ هذا الجيلِ الجديد. إنّ هذا الولدَ صعلوكٌ، بل متشرّدُ شوارع وأرصفة». وأطلقَ ضحكةً سريعةً خرقاء. «إنّها ظروفُ الحربِ، بالطبع، لكنّ ذلك لا يعذرُهم كليًّا».

ثمّ سألتُه أن يخبرَني ما يعرفُه عن الولد. لكنّه لم يكنْ يعلم كثيرًا عنه. فعائلةُ توماس بدأتْ تذهبُ إليه فقط منذ بدايةِ خدمةِ التّأمين الصّحّيّ، ولم تقعْ عيناه على الولد إلا مرّاتٍ قليلة. لقد نشأ مع عصاباتِ الشوارع، كما قال عنه، واختلط كثيرًا مع العرب، وقد تنقّلَ من عملٍ إلى آخر، كما أنه قد حُكِمَ عليه في قضيّةِ ضربِ زعيمِ

عصابة مُنافسة. «أتوقَّعُ أنه قد أطلقَ سراحَه من الإصلاحيّة مؤخَّرًا»، قال. «و مشاكسون أجلاف كهذا هم الشّياطينُ في رأيي».

«و لذلك اتّصلتَ بالشّرطة؟»

«حسنًا، لقد قتَل أباه، أليس كذلك؟» بدا صوتُه في موقفٍ دفاعيّ.

«أنتَ لا تأْبَهُ كثيرا بطبيعةِ الإنسان»، قلتُ له.

«لا. ليس مع ولدٍ كهذا. طعناتٌ بالسكّين وجُروحٌ بقَيْدِ درّاجة، حاولْ أنتَ أن تُعالجَها وحينَها ستتفقُ معي في الرأي».

«ليكن»، قلتُها ولم أُضِفْ. لم يعرف أنّ توماس لم يكنْ أبًا للولد كما أنه لم يعرفْ سببَ الشّجار بينهما. «الحياةُ ليستْ كلُّها على خطٍّ واحدٍ كما ترونها في عياداتِكم»، وأنهيتُ المكالمة.

في ذلك الوقتِ كانت الساعةُ الخامسة والنصف، والكابتن جريفث قد وصل. كان رجلاً ضعيفَ الجسم بلحيةٍ مُدبّبةٍ، وضحكةٍ عاليةٍ مُتقطِّعة، ويلبسُ بذلةَ صوفٍ بدتْ فضفاضةً عليه. كما أنّ جِلْدَه المَهْزولَ المُتغضِّنَ جعلَه يبدو ذابلا. ومع أنّه لم يكنْ شخصًا مُثيرًا، فإنّ خبرتَه الطويلةَ في القيادةِ أعطتْه بَراعةً في جَعْلِ استيائِه مَلْموسًا. «وعدتَني بالوثائقِ قبلَ أنْ أُبْحر، يا رجل». قالها باندفاعٍ واتّهام.

«لا تقلق»، قلتُ له. « ستحصلُ عليها. متى تبحر؟»

«التاسعة والنصف ليلا».

«سآتيكَ بها إلى السفينةِ بنفسي».

يبدو أنّ ذلك أرضاه، ولأنّه أظهرَ رغبةً للمحادثة، سألتُه عن ويتكر.

«الكولونيل تشارلز ستانلي ويتكر»، قلتُ له. «هل تعرفُه، بالمناسبة؟»

«نعم، بالطّبع. البدويّ، ذلك ما يُطْلقونه عليه هناك. أو البدويّ اللعين بالنسبة لأولئك الذين يكرهون شجاعتَه وكلَّ تَحَذْلُقاتِه العربيّة. إنهم البيض، مَنْ يطلقون عليه ذلك. ويُسمّيه العربُ العريف أو الحَجّي. نعم، أعرفُ الكولونيل ويتكر. لا يُمكنُ أنْ تُتاجرَ بين موانئ الخليج بدون مقابلتِه مِنْ وقتٍ لآخر».

«مازال في تلك المنطقة، إذًا؟»

«أوه، يا إلهي، نعم. مثلُ ذلك الرّجُلِ لن يكونَ سعيدًا أبدًا بتقاعدِه إلى كوخٍ في جزيرةِ جاوِر». لقد انطوتْ عيناه الزّرقاوانِ الصّغيرتانِ على ضَحِكٍ صامت. «لقد تحوّل إلى الإسلام، تعرف. وقد ذهبَ إلى مكّة للحج، ويُشاعُ عنه بأنّ عندَه عدّةَ نساء، وأحيانا يميلُ إلى الصِّبْيَة...... لكن»–و هزّ رأسَه. «هذه مُجرّدُ أقاويل. لو صدّقتُ كلَّ نميمةٍ سمعتُها على سفينتي، فلنْ تبقى سُمْعةٌ لأحد. كلٌّ منّا له مَنْ يُحبُّه ويلعنُه...» وأخذ يُقهقهُ بصوتٍ عال. «لكنْ، يا عزيزي»، واستمرَّ في حديثِه، «هناك شخصيّةٌ حقيقيّة. رجُلٌ مثلُ ويتكر نادرٌ في بريطانيا–و لن تجدَ مثلَه الآن. أعورُ يُغطّي عينَه بقِناع، وله أنفٌ عظيمٌ كالمنقارِ يجعلُه يبدو مثلَ طائرٍ جارحٍ دمويّ».

«وهل قابلتَه؟»

«نعم، بالطّبع. وقد سافرَ معي على سفينتي، أيضًا – مرارًا وتكرارًا. لطالما أخذتُه على السفينةِ مُرتديًا مَلاءتَه البدويّةَ الفضفاضة، ومُنْتَطِقًا خِنْجرَه الفضيَّ اللامع، ولافًا عِقالَه العربيَّ الأسودَ فوق غترتِه؛ نعم، ولطالما لفتَ الأنظارَ على مَتْنِ السفينة وهو يؤمُّ بحُرّاسِه الصلاةَ مُسلَّحينَ حتّى الأسنان».

«يعني من طرازِ لورنس؟»

«حسنًا...» بدا متشكّكًا. «ليس لديه بالضبطِ تلك المكانةُ مع السّياسيّين. إنه بدويّ. وتغييرُ ديانتِه يجعلُه مختلفًا عن لورنس، كما تعلم. لكنّ رجالاتِ النّفط يعاملونَه جميعًا كالإله–أو كانوا كذلك. له نظريتُه الخاصّةُ حول تنقيبِ النفط– نظريّةُ ويتكر، يسمّونها. وهو يرى أن شركةَ تنمية حقول بترول خليج عُمان يجبُ أن لا يَقتصرَ تنقيبُها على المنطقةِ المزعومةِ بالنفط، والتي تمتدُّ من العراقِ عبرَ الكويت، والظهران، والبحرين وقطر، وإنما يجبُ أن يصلَ إلى الجنوبِ الشّرقيِّ على خطِّ جبالِ الحَجَر، عبرَ البريمي وحتّى الإمارةِ المستقلةِ صُرَيْفَة. في الواقع، مِنْ غيرِ المعروفِ فيما إذا كان الرجلُ مُصيبًا في رأيِه هذا ما لم يكتملْ التّنقيب والحفْر. وكان هناك رجلٌ يُسمّى هولمز، إذا كنتَ تعرفُه–كان مهتمًّا بالحديثِ عن نفسِ الموضوعِ في البحرين، وقد ثبتَ أن رأيَه كان صحيحًا».

«بخلافِ ويتكر؟» حاولتُ أن أثيرَه، لأنه توقّف، وعقلُه منهمكٌ في الماضي.

«لا. لقد كلّف الشّركةَ الكثيرَ من الأموال ولا نتيجةَ سوى آبارٍ جافّة. والأشياءُ الآن تتغيّرُ هناك».

هزّ رأسَه بحُزن. «هناك جيلٌ جديدٌ وصَلَ إلى قِمَمِ شركاتِ بترولِ الشّرق الأوسط هذه، رجالٌ تقنيّون ما يعنيهم هو النفط، وليس العرب. ويتكر والعالَم الذي يمثّلُه–زائلٌ لا محالة، لقد انتهى. لا وجودَ له في صحاري الجزيرةِ العربيّة الآن، حيث النفطُ يتدفق ونصفُ العالَم يحاولُ انتزاعَ حصّةٍ منه. كما أنّ ويتكر ينتهجُ سلوكَ شيخِ القبيلة. وهو ربّما يدّعي أنه من سُلالةِ النبيِّ نفسِه، كما يتصرّف أحيانًا».

كانت صورةً هائلةً تلك التي رسمَها جريفث لويتكر، وحين قفَلَ راجعًا إلى سفينتِه شعرتُ أنّ مكتبي الباهتَ أصبح أكثرَ إضاءةً بفعلِ لونِ لغتِه الموسيقيّةِ فيه. وضعتُ فحمًا أكثرَ على النّار وتهيأتُ لإنهاءِ عملِ اليوم.

و بعد نصفِ ساعةٍ تقريبًا قطعني عن العملِ صوتُ جَرَسِ البابِ الأساسيّ. لقد أفزعني، لأنّه من النادرِ جدًّا أن يزورَني أحدٌ دون موعدٍ بعد ساعاتِ العمل، ولمحةٌ خاطفةٌ في مفكّرتي أكّدتْ لي أنْ لا موعدَ عندي ذلك المساء.

تبيّن أن زائري كان فتاة، وحين وقفتْ هناك في العاصفةِ الثلجيّةِ

تشبّثتْ بدرّاجتها، بدتْ مألوفةً لي إلى حدٍّ ما. كان لها وجهٌ دائريّ، وجهٌ جذّابٌ، أكثرُ منه جميلا، يستمدُّ سحْره أساسيًا من تشكيلة العظم. افترّ ثغرُها، متوترةً قليلا، عن أسنانٍ بيضاء لامعة، وعيناها الشاحبتان لهما وميضٌ برّاق. أتذكّرُ أنني أُخِذْتُ بعينيها في تلك اللحظة. كانتْ طفلةً تمتلئُ صحّةً وحيويّة.

«السّيّد جرانت؟ أنا سوزان توماس. هل أستطيع التحدث معك للحظة، من فضلك؟» جاءت كلماتُها مُندفعةً، سريعةً، لاهثة.

«بالطّبع». وفتحتُ الباب لها. «تفضلي».

«هل يمكنُ أن أضعَ درّاجتي بالدّاخل؟» كان هناك تردّدٌ طبيعيٌّ في صوتِها مما جعله جذّابًا بشكلٍ مُميّز. «كان لديَ واحدٌ سُرِق منذ أسابيع قليلة». دفعتُه إلى الداخل، وإذ أخذتُها إلى مكتبي، قالت: «كنتُ خائفةً جدًّا ألا أجدك، ولا أعرفُ أين تسكن».

في الوهَجِ الساطعِ لموقدِ مكتبي استطعتُ أنْ أتملاها بوضوح. أنفُ مُستدقُ الطرفِ، وفكٌّ قوي- كان كلاهما يميزانِها، عدا أنّ ملامحَ وجهِها تميّزتْ برقّةِ الأُنوثة. وبخلافِ أخيها، لم يكنْ لديها أيُّ شَبَهٍ بالأمِّ التي رأيت. «حولَ موضوعِ أخيكِ، أعتقد؟»

أومأتْ، نعم، ونفضتْ البَرَد عن شَعْرِها الأشقر، بينا أناملُها النحيلةُ فكّتْ بخفّةِ معطفَها البنيَّ الذي بدا مستهلكًا. «رجعتُ للتوِّ من المستشفى. أمّي كانت بمفردِها. واجهتُ صعوبةً كبيرة...» تردّدتْ لحظةَ شكٍّ، إذْ أنها حدّقتْ فيَّ بعينيها الواسعتين الصّافيتين، ولكنّها امتلكتْ العزيمةَ لتقول: «لقد طعنتْ في السنِّ، إذا فهمتَ ما أعنيه. وهذا وحده يكفيها».

إنّها في التاسعة عشر من عمرها، وقد عرفتْ كلَّ شيءٍ عن الحياة، كلَّ الحقائقِ المُرّةِ الصعبة. «هل أنتِ ممرّضة؟» سألتُها.

«في مرحلةِ التدريب». قالتْها بشيءٍ من الفَخْر. ثمَّ أضافتْ: «يجبُ أن تعملَ شيئًا ما بخصوصِه، السّيّد جرانت...اعثرْ عليه، أوقفْه عن محاولةِ قتلٍ......عن قتلِ شخصٍ آخر».

نظرتُ إليها فزعًا. «عمَّ تتحدثين؟» قلتُ لها. كانت تبالغُ بشكلٍ دراميّ، بالطّبع. «لقد سمعتِ عن -» وهنا توقّفتُ، غيرَ متأكدٍ بماذا أناديه. «عن السّيّد توماس؟».

«نعم». أومأتْ. وجهُها، كوجهِ أخيها، كان خَجُولا وشاحبًا. «أخبرتْني أمّي».

«اتّصلَ بها المستشفى، إذًا؟»

«منذ نصفِ ساعة. لقد مات في سيّارةِ الإسعاف، كما قالوا». لم يكنْ في صوتِها عاطفة، لكنّ شفتَها ارتعشتْ قليلاً. «أنا قلقةٌ على ديفيد».

«كنتُ على وَشَكِ الذهابِ إلى قسمِ الشّرطة»، قلتُ لها. «كان حادثًا، بالطّبع، لكنْ هناك دائمًا احتمالٌ بأنّ الشّرطةَ قد تراه بشكلٍ مختلف».

«لديه سجِلٌّ سيّئٌ، تعرف. ولكن لم يسبقْ لهما أن اشتبكا معًا. كنتُ أعرفُ أنّه ليس أبي- أبي الحقيقي».

«أخبرتْكِ أمّكِ، أليس كذلك؟» اعتقدتُ أنّه من الغريبِ أن تُخبرَ ابنتها وليس ابنها.

«أوه، لا»، قالت. «لم تخبرْني أبدًا. لكنّه شيءٌ ما تعرفُه بالفِطرة».

«إذن لماذا بحقِّ السّماءِ لم يعرفْ أخوك؟» قلتُ لها.

«أوه، حسنًا، الأولادُ بطيئو الفهم، تعرف. والأمرُ ليس شيئًا يُمكنُ أن تصرّحَ به بعفويّة، أليس كذلك، السّيّد جرانت؟ أقصدُ أنه شيءٌ تشعرُ به في أعماقِك، وهو نوع من السّر». ثمّ قالت: «ماذا هو فاعلٌ، في اعتقادِك؟ هل كان جادًا عندما قال إنه سيقتلُه؟ أنا لم أكنْ هناك، كما تعلم. لكنّ أمّي مقتنعةٌ بأنه عازمٌ في أمرِه».

«يقتلُ مَنْ؟» قلتُ لها.

«أبانا. الكولونيل ويتكر. لقد أقسمَ أنه سيقتلُه، أليس كذلك؟ ذلك ما تقولُه أمّي. أنت كنتَ هناك. هل قال ذلك؟»

«حسنًا، نعم». أومأتُ. «لكنني لم أحملْه محْملَ الجِدّ. لقد سبّبَ له الأمرُ برُمّتِه نوعا من الصّدْمة. بالإضافة إلى ذلك، » أضفتُ، «ليس بمقدورِه أن يفعلَ شيئًا الآن، حتّى إذا كان جادًا. وحين يُطلَقُ سَراحُه، سيكون قد اعتاد على الفكرة».

نظرتْ إليّ، وقالت: «أنتَ لم تسمعْ، إذًا؟»

«أسمع ماذا؟»

«ديفيد قد هَرب».

«هرب؟» إذن، هي هنا لهذا السبب. الأحمقُ، المجنونُ، الأبلهُ الصغير!

«كيف عرفتِ أنه قد هرب؟»

«لقد اتّصلتْ الشّرطةُ، وقالوا أنه هرب من سيّارتِهم، وأنّ من واجبِنا إخبارَهم إذا عاد إلى البيت. لذلك جئتُ لرؤيتك. أمّي فقدتْ صوابَها تقريبًا. تعرفُ أنها ليستْ قلقةً على ديفيد فقط، وإنما أيضا على الكولونيل ويتكر- أبي. لا أفهمُ الطّريقةَ التّي عاملها بها، ولكنني أعتقدُ أنّها ما زالتْ تُحبُه حتّى الآن..... والآن لا تعرفُ ماذا تفعل».

اقتربتْ منّي بعد ذلك، ولمستْ ذراعي في إشارةِ توسّل. «من فضلكَ، السّيّد جرانت، يجبُ أن تفعلَ شيئًا ما. يجبُ أن تساعدَنا. إني مَرعوبةٌ حتّى الموتِ من أنّ أمّي ستذهبُ إلى الشّرطة وتخبرُهم بما قاله ديفيد. ذلك ما أرادتْ أن تفعلَه، في الحال. قالتْ إنّه من واجبِها، لكنني أعرفُ أنها لا تعني ذلك. إنها فقط مذهولةٌ من جرّاءِ ما فعله ديفيد. وهو لديه سِجِلٌ سيّئ، كما تعلم. لذا قرّرتُ أن آتيَ إليك، وقد وعدتُ أمي أنها لن تفعلَ شيئًا حتّى أرجعَ إلى المنزل». ثم تراجعتْ، مُنْهكةً، وعيناها النجلاوانِ ترنوانِ إليّ بترقّب.

لم أدرِ ماذا أقول. لا شيءَ بمقدوري أن أفعلَه. ولا جدوى من خروجي وبحثي في المدينةِ عنه. في ليلةٍ سيئةٍ كهذه، الشّرطةُ عن بكْرةِ أبيها ستتفرّغُ للعثور عليه. « أين كان مكانُ هروبِه؟»

«في مكانٍ ما قربَ شارعِ كاوبريدج، كما قالوا».

« وأبوكِ- هل لديكِ فكرةٌ كيف يمكنُ أن أتّصلَ به؟»

أشرقتْ عيناها بُرْهةً. «آه، لو أنكَ تستطيع !» لكنْ بعدها هزّتْ رأسَها. «ليس لديَ أيُّ فكرةٍ أين يكون الآن. أمّي أيضا لا تعرف. هل أرتكَ دفترَ قصاصاتِها الصحفية؟»

«لا».

«لا، بالطّبع لم تفعلْ. مازال مُلقىً هناك على الأرضيّة، حيث المكانُ فوضى رهيبة». ثمّ قالتْ: «لقد تصفّحتُه بنفسي لأنَه كانت لديَ نفسُ الفكرة. لكنْ آخرُ قُصاصةٍ حصلتْ عليها أُمّي، وتحمل صورةً له في البصرة، كانت منذ ثلاثِ سنوات. لا أعرفُ إنْ كانتْ عنه أخبارٌ في الصحفِ بعد ذلك. كان يُناهزُ الخمسين، وربّما تقاعد. وإذا كان هذا صحيحًا، فمن المُحتمَل أن يكونَ الآنَ في مكانٍ ما في إنجلترا، أليس كذلك؟ ذلك ما يفعلُه كلُّ الذين قضَوا حياتَهم بالخارج عندما يتقاعدون. هل تعتقدُ أنّ ديفيد يعرفُ مكانَه؟»

«لا»، قلتُ لها. «لقد حاول معرفةَ العنوانِ منّي». لا جدوى من إخبارِها بأنّه قد تكونُ لديه نفسُ فكرتي، وهي محاولةُ البحثِ في ملفّاتِ الصحف. «على أيِّ حال»، أضفتُ، «سيعملُ جاهدًا للتّهرّبِ من الشّرطة. أعتقدُ أنّكِ يمكنُ أن تهدّئي من رَوْعِ أمّكِ. الشّرطةُ ستقبضُ عليه و......و الوقتُ سيتكفّلُ بالباقي. ستراه أمّكِ في السّجن، وتتكلّمُ معه، وبمرورِ الوقت سيكون قد تقبّلَ الوضعَ بالمرّة».

تروّتْ في الأمرِ للحظةٍ ثمّ أومأتْ. «نعم. يبدو ذلك معقولا». ثمّ قالتْ: «هل تعتقدُ بأنّه لذلك هرَب؟... أقصدُ، هل يُريدُ قتلَ الكولونيل ويتكر فعلا؟ قتْلَ أبيه؟»

«في الوقتِ الحالي، ربّما نعم». لا أحدَ يعرفُ ما ذا يدور في خَلَدِ الصبيِّ. ربّما ببساطةٍ كان غيورًا من تعلّقِ أمِّه بحبٍّ قديم. لكنّني لم أستطعْ أن أخبرَها بذلك. «في رأيي، إنها الصّدمة»، قلتُ لها. «ردّةُ فعلٍ طبيعيّةٌ جدًّا. وعندما يُعيدُ التّفكيرَ في الأمرِ، سيصبحُ معتادًا عليه-».

«لكنْ لماذا هرَب؟ لم يفعلْها أبدًا فيما مضى. لقد اُعْتُقِلَ مرّتين، تعرف، لكنّه لم يُحاولْ أبدًا الهروب». وعندما لم أقلْ شيئا، هزّتْ كتفيها غيرَ مكترثة. «أوه، حسنًا، أتوقّعُ أنّ كلَّ شيءٍ سينتهي على خير». ابتسمتْ على عَجَل، لكنّ الابتسامةَ لم تمتدّ إلى عينيها المُغْرَوْرقتين بالحزن وفقدانِ البريق. «كان من السُّخفِ أن آتيَ، فعلا». تهيأتْ للخروج، مرتديةً معطفَها. «كان عليَ أن أعرفَ أنّه ليس بمقدورِك أن تفعلَ شيئًا. إنّها أمّي التي انتابني القلقُ عليها. ديفيد في مُعْضِلةٍ تامّة....حرّكتْ كتفيها وكأنّها تُثبّتُ نفسَها. «أعتقدُ أنّني ربّما سأذهب وأرى الدّكتور هارفي. لعلّه سيُعطي أمي مُسكّنا، شيئًا ما يُعينها على النوم، حتى لا تستمرَّ في التفكير به، وتتخلص من الأفكار السّخيفةِ في رأسها». انصرفت ولوّحتْ بيدِها: «مع السلامة، السَّيِّد جرانت. وشكرًا لك. أشعر بأنني أفضلُ قليلاً الآن على كلِّ حال».

رافقتُها إلى البابِ الرئيسيِّ، وحين كانت تُخرج درّاجتَها طلبتْ منّي أن أتّصلَ بها إذا استجدَّ أيُّ جديد. «يمكنكَ دائمًا أن تجدَني في المستشفى إذا كان الأمرُ مُهمًّا. أفضّل ألا تتّصلَ بأمّي. هل تعدُني؟»

«بالطّبع»، قلتُ لها.

ما إن غادرتْ حتى جاء أندروز بالخريطةِ إلى المكتب. بإنهائي لموضوعِ الملكيّةِ وبعضِ الأعمالِ الأخرى، صارتْ السابعةَ والنصف. هناك وقتٌ كافٍ للذهابِ إلى قِسْمِ الشّرطة في طريقي إلى الميناء. ما كان يحتاجُه الولدُ هو أن يُعْطَى بعضَ الأملِ في الحياة. كنتُ أفكّرُ في هذا حين ارتديتُ معطفي بسرعة، متعجّبًا من عبثِ الحياة، كيف يُولَد بعضُ النّاسِ لآباءٍ سعداء في زواجِهم، وآخرون... طفولتي لم تكنْ بتلك السعادة. هزَزتُ كتفي؛ الحياةُ معركةٌ على كل حال. الجنسُ، والمالُ، والسّعادةُ-كلّها نضالٌ، مثلَ محاولةِ بناءِ تجارةٍ متداعية. لقد تحلّيتُ بكلِّ الشجاعةِ، وكلِّ القوّةِ، التي يمكن أن يمتلكَها المرءُ، فقط لمحاولةِ فهمِ شيءٍ من الحياة، وعندما لم تنجحْ الأمورُ.... وضعتُ المطفأةَ بعنايةٍ أمامَ النّارِ المحتضرة، شاعرًا بالأسفِ على الولد، آسفًا على نفسي.

أتصوّرُ أنّني كنتُ متعبًا. كان أسبوعًا مُحْبِطًا، واليومُ يومُ الجُمعة، وعطلةُ نهايةِ الأسبوعِ على الباب. شعرتُ برغبةٍ للشّراب. كانتْ هناك الحانةُ التي كنتُ أرتادُها أحيانًا في منطقةِ الميناء، مكانٌ مُزعِجٌ، لكنّه حيوي وممتلئٌ بالفحولةِ والحديثِ عن الأماكنِ البعيدة، حانةُ بحّارةٍ كانت دائمًا تعطيني وهمًا بجُزُرٍ خارجَ الأُفق. بكؤوسِ ويسكي قليلة، يمكنُ للخيالِ أن يُحلّق، مُتخطّيًا مُشكلاتِ المالِ الرّخيصة ويومياتِ المحامي التّافهة.

خرجت وأغلقتُ بابَ المكتبِ الداخليَّ خَلْفي، مُهتديا بالشعاعِ الأبيضِ لمصباحي اليدويِّ، عبرَ المكتبِ الخارجيِّ الفارغ، بخشبه الماهوغانيِّ الأخرق، وألواحِه الزّجاجيةِ المُسْمَطَة. كنتُ قد وصلتُ إلى البابِ الرئيسي ويدي كانتْ على التّرباس حين تذكّرتُ مُعاملةَ الكابتن جريفث. مع أنني تركتُها مُسْندةً على رَفِّ الموقد حتّى لا أنساها.

رجعتُ إلى مكتبي بخطواتٍ وئيدةٍ على الأرضيّةِ الخشبيّةِ العارية. سوف لنْ يسامحَني أبدًا لو تركتُه يُبْحِرُ دون حُلُمِه المستقبليِّ المدوّنِ كلِّه بلغةٍ قانونيةٍ مُبْهَمَة. الإنسانُ يحتاجُ إلى حُلْم، شيءٍ ما يسعى من أجلِه. لا يمكنك أن تعيشَ دون هدف. كان الأمرُ بالنّسبةِ له تقاعدًا، وبالنّسبةِ لي فإنّ ذلك الكوخَ الطينيَّ الصّغيرَ المُطلَّ على طولِ خليجِ روسيلي، كان مجرَّدَ مكتبِ محامٍ بدهانٍ وأثاثٍ جديدين، وعملاءَ يتسابقون لخدماتي. أمسكتُ يدي بمقبضِ البابِ،

ثمّ فجأةً، سمعتُ رنينا لزجاجٍ يتكسّر ويسقط. جاء الصّوتُ من خارجِ البابِ عاليًا على نحوٍ مُخيفٍ في ذلك السُّكون المطْبق.
أطفأتُ المصباح وتركتُ البابَ مُواربًا، كلُّ عصبٍ في جسمي مشدود ومُترقّب. سمعتُ صريرَ ترْباسِ النّافذةِ، وخدشَ الأحذيةِ على حافّةِ الشُّبّاك، وهفيفَ السّتائرِ حين دُفِعتْ جانبًا. أهو اللّص؟ لكنْ ليس إلا الأحمقُ سيتوقّعُ إيجادَ النّقودِ طليقة ومبعثرةً في مكتبِ محامٍ. ربّما كان يبحثُ عن وثيقةٍ معيّنة؟ لكنني لا أتذكّرُ أنّني في الوقتِ الحالي أتولّى مُعاملةً مُهمّةً بشكلٍ كافٍ يبرّرُ اقتحامَ المكتب. سمعتُه يتعثّرُ بالكرسي وبعدها استطعتُ أنْ أسمعَ تنفّسَه العميقَ يقتربُ حين عَبَر الغرفةَ إلى الباب. خمّنتُ أنه سيتّجِهُ إلى مفتاحِ الإنارة، ففتحتُ البابَ إلى أقصى حدٍّ، وفي نفسِ الوقتِ أضأتُ مصباحي ثانية.
وقفَ ديفيد توماس هناك، مكشوفًا بنورِ المصباح. شعرُه الأشقرُ كان مُلتصقًا بسببِ المطر. وجهُهُ مُخطّطٌ بالدّم من جُرحٍ على جبينِه، والخدُّ الأيسرُ مكْدوم ومُتّسخٌ بالوَحْل. كان هناك وَحْل على ملابسه أيضًا-بُقَعٌ مبتلّةٌ سوداءُ ملتصقةٌ بملابسَ مُخْضلّة. سترتُه كانتْ مُمزّقة من ناحيةِ الكتِف وبنطلونُه كان مُخرّقًا على نحوٍ سيّئٍ جدًّا لدرجةِ أنّ لحمَ ساقِه ظهرَ من الشّقّ. كان يتنفّسُ بصعوبةٍ وكأنّه كان يجري.
«ماذا بحقِّ الجحيم تفعلُ هنا؟» قلت وأشعلتُ النّور. كان وجهُه شاحِبًا كالميّتِ، وعيناه فاغرتين بصورةٍ غيرِ طبيعيّة. بدا مرْعوبًا ترتعدُ فرائصُه. «حسنًا، لا أتوقّعُ أنهم سيفكّرون في البحثِ عنك في مكتبي». أغلقتُ البابَ ومررتُ بمحاذاتِه وأسدلتُ السّتائر. ثمّ وضعتُ فحمًا أكثرَ على المدفأةِ حتّى ظهر اللهَب. وباستمرارٍ كنتُ أشعرُ به واقفًا هناك، يشاهدُني في صمتٍ، مندهشًا جدًّا، وربّما مرعوبًا جدًّا من تَحرّكي. دفعتُ الكرسيَّ القديمَ المخصصَ للعملاءِ قريبا من المدفأة. «حسنًا»، قلتُ له. «اخلعْ سترتَك وتعالَ واجلسْ جنبَ النّار وجفّفْ نفسك». فعلَ ما أخبرتُه به، متوجِّسًا جدًّا من أي تَحرُّكٍ يأتي من يسارِه. «الآن»، قلتُ له، «فقط أخبرْني ما الذي بحقّ السّماء جعلك تفعلُ مثلَ هذه الفِعْلة الغبيّة».
للحظةٍ اعتقدتُ أنّه كان على وَشَكِ أن يشتبكَ معي، التصرّفُ الذي يفعلُه ذلك النّوع من الأطفالِ عندما تسوءُ الأمور ويبدأُ النّاس يسائلونهم. مظهرُ الولد الجِلْفِ العابسِ عاد إلى وجْهِه مُجدّدًا. «خُذْ وقتك»، قلتُ له. «لا داعيَ للعَجَلة، لديك كلُّ المساء إذا أردت». فكرتُ في محاولةِ التّملّق بعد ذلك. «لا يتمكّنُ كثيرٌ من الأشخاصِ الهروبَ من الشّرطة فَوْرَ اعتقالِهم. كيف فعلتَها أنت؟».
الشّفاه المُلْتزّة استرختْ قليلاً، وظهر شَبَحُ ابتسامة. «الحظ»، قال. كان يرتجفُ، وحرّكتُ النّارَ ثانيةً حتّى اللهب. «أحضروا سيّارةً لتأخذَني إلى أحدِ سجونِهم الحقيرة. قلتُ في نفسي سأشعرُ بحرّيّةٍ أكثر في السجن». قالها بنبْرةِ صوتٍ ساخرة.
«و هربت».
«نعم. هذا صحيح. كان واحدٌ فقط منهم في الخلفِ معي، وقفزتُ من السّيّارةِ عندما كانوا يقطعون شارع كاوبريدج. وقعتُ على الرّصيف وكدتُ تقريبًا أفقدُ الوعي. كانوا سيقبضون عليّ إذًا. لكنْ كانت هناك حانةٌ أعرفُها، فألقيتُ نفسي فيها وهربتُ من الخلف».
وأضاف: «فكرتُ أنني سأجدُك في مكتبك». قالها بنوعٍ من الاستعراض.
«أختُك كانت هنا منذ فترةٍ وجيزة».
«سوزان؟ ماذا كانت تريد؟» كان متأهّبًا للردِّ فورًا.
«كانت تريد أن أساعدَك».
«تساعدني؟» وأطلقَ ضحكةً ساخرةً. «الطّريقةُ الوحيدةُ التي تستطيعُ أن تساعدَني بها هي إعطائي ذلك العنوان. ذلك ما جئتُ من أجلِه».
«أمّكَ جِدُّ قلقةٍ عليك».
«ليس مُهمًّا».
نفدَ صبري عليه بعد ذلك. «ألا تستطيعُ أن تَتَفهّمَ بأنّ أفعالكَ تؤثّرُ على أُناسٍ آخرين؟ توقّفْ عن هذا الاستهتارِ المقيت. لقد أخبرتْ الشّرطةَ أمّكَ بأنكَ قد هربتَ، والآن هي شِبهُ مجنونة......»
لكنّه كان غيرَ آبهٍ لما يسبّبُه من حسرةٍ للآخرين. «كان ينبغي أن تفكّرَ في ذلك قبل أن تكتبَ لي تلك الرسالة»، قال. «كانت شبهَ مجنونةٍ، إذًا. هل أخبرتْك سوزان بأنه كان لدي شهران آخران للبقاءِ في معهدِ الإصلاحيّة؟»
«لا».
«حسنًا، كان قد تبقّى لي شهران فقط، وكنتُ سأخرج من الإصلاحيّةِ بريئًا. ثمّ كتبتْ لي رسالةً تُهدّدُ فيها بالانتحار. أبوك يدفعني إليه، قالتْ، ولا يمكنُ أنْ أحتملَه بعد الآن. ثمّ عند مجيئي إلى البيتِ وجدتُ أنها تتهرّب وتُخفي عنّي السرَّ باستمرار، ساخرةً منّي بأنني ابنُ ذلك العجوزِ الأحمقِ المخْمور. يا إلهي! وتتكلّمُ أنتَ عن كوني مُستهترًا».
«إنه ليس بالأمرِ السّهلِ على المرأةِ أن تُخبرَ ابنَها به».
«كان لديها تسعةَ عشرَ سنةً. خلال هذه المدّةِ كان يجبُ أن تكونَ قادرةً على أن تستجمعَ شجاعتَها وتخبرَني. ولكنّها دفعتْ ذلك العجوزَ أن يسخرَ مني ويقذفَها في وجهي». كان يحدّقُ في النّار، أكتافُه مُحْدَودِبةٌ، ووجهُه باعثٌ على الأسى. «هل سوزان تعرف؟» سأل أخيرا. «هل تعرف أنّها غيرُ شرعيّة؟»
«نعم».
«و ما شعورُها تجاه ذلك؟»
«قالتْ إنها قد عرفتْ منذ زمنٍ طويلٍ-طويلٍ جدًا».

«إذنْ لماذا بحقِّ الجحيمِ لم تخبرْني؟»
«قلتُ، منذ زمنٍ طويلٍ جدًا. أعني أنّ أمّها لم تخبرْها. وإنما عرفتْ بنفسها».
بدا مُتَجهِّمًا بعد ذلك. «ما كنّا نُخفي عن بعضِنا أيَّ شيء».
«إنه سرٌّ ليس من النوعِ الذي يودُّ المرءُ أن يبوحَ به لأحد»، قلتُ له.
«بالفعل، هو كما ذكرت». وفجأةً ضرب بقبضةِ يدِه على ذراعِ الكرسيّ. «يا إلهي ! لو أني فقط عرفتُ مُسبقًا».
«لمْ يكنْ ليساعدكَ».
أطرقَ لحظةً ثمّ أومأ. «لا، أعتقدُ أنكَ على حق». وأضاف: «لطالما تساءلتُ لماذا كان العجوزُ يبغضُني». انحنى فجأة والتقط السِّيخ وأذكى به النار. «إنني أمقتُه، أيضًا»، قالها بضراوة.
«حسنًا، هو الآن ميّت»، قلتُ له. «هل عرفتَ ذلك؟»
أفلتَ السِّيخ من يدِه حتّى أحدثَ ضجّةً في الموْقِد، وأومأ: «نعم، أخبروني بذلك. قضى في الطَّريق إلى المستشفى، عليه اللعنة».
موقفُه من موتِ الرّجل صدَمني. «بحقِّ السَّماء !» قلتُ له. «أليس في قلبك أيُّ عَطفٍ على الرّجل الذي كان أبا لك؟»
«لم يكنْ أبي»، صرَخ في وجهي. « لقد أخبرتُك ذلك من قبل».
«كان أباكَ في نظرِ القانون».
«إذنْ، القانون يجب أن يتغيَّر، أليس كذلك؟ لا يمكن أن تجمعَ النقيضين ببيانٍ قانوني».
«لقد أخذ بيدِك باستمرارٍ منذ نشأتِك».
«حسنًا، لقد ساعدني. لكنّه كرهني في نفسِ الوقت. لطالما أحسستُ بذلك. كان يستمتعُ بضربي. وعندما لم أسمحْ له أن يفعلَ ذلك، لجأ إلى طرقٍ أخرى للنَّيلِ منّي، فقد كان يسخر منّي لأنني كنتُ أقرأُ كثيرًا، كما كان يسخرُ من أصدقائي العرب. هل تعرفُ ما فعله حين كنتُ في الإصلاحيّة؟ لقد مزّق كلَّ كتبي حول الجزيرة العربيّة. وما تركه لي فقط كتبٌ تتعلق بالتقنية. كنتُ أقتني الكثيرَ منها حول النفط، والجيولوجيا، وعلم الزّلازل، والجيوفيزياء. ترك لي تلك الكتب لأنه اعتقد بأنها لا تعنيني». حدّقَ فيّ: «الآن هو ميّت، وأنا مبتهجٌ. مبتهج، هل تسمع؟» ارتفع صوتُه، وفجأةً اغرورقتْ عيناه بالدمع وبدأ يبكي. «لم أقصدْ قتلَه»، أجهش بالبكاء. «حقيقةً، لم أقصدْ ذلك».
انهار تمامًا وأخذ يتنهّدُ كطفل، فذهبتُ إليه وربّتُ على كتفِه.
«كان حادثًا عارضًا»، قلتُ، محاولا تهدئتَه.
«لا يصدّقون ذلك».
«هل قدّموا تهمةً ضدّك؟»
«لا، لكنّهم يعتقدون أنني قتلتُه. أعرفُ أنهم يعتقدون ذلك». وانفجر: «لم يتركوا لي فرصة».
«بالتّأكيد هروبُك لم يكنْ في صالحِك. كنتُ أتساءل فيما لو استطعتُ إقناعَه بأن يأتيَ معي إلى قسْمِ الشّرطة ويسلّمَ نفسَه. تردّدتُ ثمّ اتجهتُ إلى التّليفون، لكنّه نهض على قدميه فورًا.
«ماذا تريد أن تفعل؟ تتّصلُ بالشّرطة؟» كان هناك هلَع في صوتِه.
«لا»، قلتُ له. سأتصلُ ببيتكم- سأجعلُ أمَّكَ تأتي إلى هنا، وأختكَ، أيضًا».
«لماذا؟ ما الفائدة من ذلك؟»
«إذا قدّمتْ أمُّكَ تصريحًا، تشرحُ فيه بالضَّبط ما حدث..»
«لا جدوى»، قال. «لن تفعلَها. إنها ستفضّلُ شَنْقي...»
«أوه، لا تكنْ سخيفًا»، قلتُ له.
«إنّها الحقيقة»، وبكى. «أخبرتْني ذلك بنفسِها-بعد أن ذهبتَ أنت».
تبعني إلى طاولةِ المكتب وصوتُه كان شديدا وفي غاية الجدّية.
«هي تعتقدُ أنني سأقتلُ ويتكر، إذا وقعتْ عليه يدي في أيّةِ لحظة. إنها تحبُّه. برغمِ كلِّ هذه السّنوات، مازالت تحبُّ الرّجل. لا أفهمُ ذلك، لكنْ تلك هي الحقيقة. هل تعتقدُ أنّ الخنزيرَ بعد أن عاملَها تلك المعاملة، بعد أن قد تخلّى عنها بسهولة...» أخذ منديلاً ملطخا بالدّم من جيبِه وتمخّط. «عندما رجعتُ إلى البيتِ ذلك اليوم بعد الظّهر كان العجوز يُوبِّخُها. سمعتُ صوتَه مرتفعًا من الشّارع. لم يدعْ كلمةً سيئةً إلا وقذَفَها بها. أعتقدُ أنه كان أكثر سُكرًا من المعتاد. كان في يدِه سجِلُّ القُصاصات الصحفيّة التي جمعتْها أمي، وعندما طلبتُ منه أن يصمتَ، عيّرَني بأنني دَعيٌّ، قال إنّه ليس بوسعِه أن يحتملَ جراءَ رجلٍ آخر. ثمّ التفتَ إلى أمّي وأضاف: «يكفيني أن أحتملَ عاهرةَ رجلٍ غيري. برغم كلِّ ما فعلتُه للتّستّر عليكِ»، قال، «تتسلّلين فوْرَ خروجي من البيتِ لتسرّحي في صُورِ عشيقك». ورماها بالسِّجلّ. لذلك هجمتُ عليه». توقّف، ينظر إليَّ، عيناه جِدُّ مشرقتين. «كان ذلك السِّجلُّ ممتلئًا بقصاصاتٍ صحفيّةٍ، وصورٍ له. لقد ترعرعتُ مع ذلك السِّجلّ، ترعرعتُ مع الرجُلِ نفسِه. أعرفُه، أعرفُ أسلوبَ حياتِه، كلَّ شيءٍ عنه. إنّه مثلما أخبرتُك- كان نوعًا من الآلهة بالنسبة لي. أردتُ أن أكونَ مثلَه، قاسيًا، مستقلا، مغامرًا في الأقاصي البعيدة. حاولتُ الحصولَ على عمل كبحّارٍ على السّفن التي تُبحرُ من موانئ كارديف، لكنْ حينها كنتُ صغيرًا جدًا. حتّى أنني حاولتُ الإبحارَ مُتسلّلاً ذاتَ مرّة. والآن لا أراه أكثرَ من مصدرٍ خِزْيٍ قذرٍ ونتن، حيث ترك امرأةً لتتحمّلَ توأميها وحيدةً. أخبرتْ أمّي أني سأقتلُه ساعةَ أقبضُ عليه. هل تتذكّر؟ كنتَ هناك عندما قلتُ ذلك».
«أومأت».
«حسنًا، صدّقتْني. هي مقتنعةٌ بأنّنيَ فعلاً سأقتلُه إذا أمسكتُ به».
«ولم تعْنِ ما قلتَه- هل هذا ما تحاولُ أن تخبرَني به؟»
رجع إلى النّار ووقف يحدّق فيها لحظة. ثمّ جلس ثانية على الكرسيّ، جسمُه مُنْهَك. «لا أعرف»، قالها مُهَمْهِمًا. « بحقٍّ، لا أعرف.

كلُّ ما أعرفه هو أنّي يجب أن أجده».
«و لذلك جئت هنا، لتبحث في مكتبي عن عنوانه؟»
«عرفتُ أنّه سيكون لديك في مكانٍ ما في ملفاتك».
«حسنًا، ليس عندي»..ترددّتُ. لكنْ، برغم كلِّ شيء، كان له حقٌّ في معرفة مكان أبيه. «هل تعدُني بشيءٍ ما؟ هل تعدُني أنك إذا وجدته، ستتذكّرُ أنّه أبوك وأنّ الدّمَ شيءٌ لا يمكن أن تمحوه بالعنف؟»
نظر إلي وظلّ صامتًا لوقتٍ طويل. وأخيرا قال: «لا يمكنُ أن أعدك بأيِّ شيء. لا أعرفُ كيف سأتصرّف». كان صادقا على الأقلّ. «لكنني سأحاولُ أن أتذكّرَ ما قد قلته». ثمّ بتعليقٍ عاجل ومفاجئ: «يجبُ أن أجده. يجب أن أجده. من فضلك، من فضلك حاولْ أن تفهم».
حاجةُ ذلك الطّفل... كانت الشّيءَ الذي افتقده كلَّ حياته. كانتْ حاجة أمّه مكتسبة ومُوسّعةً. خطايا الآباء... لماذا بحقِّ الربِّ يؤدّي الإحساسُ بعدمِ الأمانِ إلى العُنْفِ بين ذوي القُربى؟ «حسنًا»، قلتُ له. «أوافقُ على ذلك». ورويتُ له ما قد أخبرني به جريفث. «لكنّك تعرفُ أيَّ صِنْفٍ من الرّجال أبوك. على أيّةِ حال، إنه هناك، مازال بالخارج. وإذا أردتَ الاتّصالَ به، أعتقدُ أن خطابًا إلى شركة تنميةِ حقولِ نفطِ خليجِ عُمان-»
«الخطابُ لا جدوى منه. لقد كتبتُ إليه سابقا-مرّتين. ولم يُجبْ أبدًا».أخذ يُجيلُ بصره فيّ. «الكابتن جريفث هذا، هل إيميرلدْ آيلْ سفينتُه؟ إنها تُبحرُ بانتظامٍ إلى الخليج». وعندما أومأتُ، قال: «إنها السّفينةُ التي حاولتُ السفرَ متسللًا عليها. كنتُ في الرابعةَ عَشَرَ يومها. هي في الميناء الآن، أليس كذلك».
«نعم».
«متى تبحر؟»
«اللّيلة».
«اللّيلة؟» نظر إليَّ، وفجأةً، مُتَعَطِّشًا مثل كلبٍ أُغريَ بالنُّزْهة، قال: «اللّيلة. متى؟ في أيِّ وقت؟»
نهضَ على قدميه، نافضًا كلَّ التّعب عنه. «بربكَ، قلْ لي في أيِّ وقت؟»
تردّدتُ. ليس من عملِ المحامي التورّطُ في قضيّةٍ جنائيّة. لذا كان من واجبي أن أقولَ له بجلاء: «من الحكمةِ أن تُسلِّم نفسك إلى الشّرطةِ الآن».
لَمْ يسمعْني. عيناه مأخوذتانِ بالمظروفِ الذي تركتُه مسندًا على رفِّ الموقد. «هل ستأخذ هذا إلى السّفينةِ اللّيلة؟»
أومأتُ، فهوى بيدِه على المظروفِ، وتمسكَ به. «سأسلِّمُه نيابةً عنك». تعلّقَ بالمظروف وكأنّه كان تعويذةً، وعيناه أشرقتا بالأملِ الذي مثّله له. «هذا كل ما أحتاجُ إليه. المبرّرُ للصّعودِ على مَتْنِ السفينة. ولن يضبطوني هذه المرّة، حتّى نكونَ في البحر». نهض على مِشْطي قدميه وألقى نظرةً من خلال النّافذة، وكأنّه على وشكِ الانطلاقِ عبر الطريقِ التي جاء منها. لكنّه من جهة أخرى أعتقدُ أنّه أدرك بأنني ينبغي أن أتّصل بالشّرطة. «هل ستسمحُ لي أن آخذه؟» جاء صوته مُلِحًا، وعيناه تتوسّلان. «أعطني فرصةً واحدةً على ظهرِ السفينة إيميرلدْ آيلْ ... من فضلك، سيّدي».
كانت «سيّدي» دلالةً على مدى اليأسِ الذي انتابه.
«من فضلك»، قال ثانيةً. «إنّه أملي الوحيد».
ربما كان مُحقًّا في ذلك. وإذا لم أدعْه يأخذه، فأيُّ فُرصةٍ أخرى لديه في الحياة؟ لقد هربَ من الإصلاحيّة. كما قد هَربَ من الشّرطة. وبسيرةٍ كهذه سيكون محظوظًا أن يَفْلتَ ثلاثَ سنوات من عُقوبةِ القتلِ الخطأ. بعد ذلك سَتُجمَّدُ قضيّتُه، مُجْرِمًا مدى الحياة. ثُم أنّ له أُختًا أيضًا. فتاةٌ لطيفة. يا للْحَسْرة.«منَ المُفْتَرضِ أن أكون محاميًا»، ذكّرتُه... أو ربّما كنتُ أذكِّرُ نفسي. «و ليس وكالةَ سفرٍ لِصبيةٍ هاربينَ من الشّرطة».
«لكنّك ستدَعُني أُسلِّمُه، أليس كذلك؟»
ماذا بحقِّ الجحيم يمكنُ أنْ تصنعَ عندما يُواجهُك فتى بكلِّ هذه البراءة والهمّةِ المتألِّقة. «حسنًا»، قلتُ له. «تستطيعُ المحاولةَ إذا شئتَ. لكنَّ اللّه وحدَه يعلم ما سيفعلُه جريفث».
«كلُّ ما أريدُه هو فرصةُ الالتقاء بأبي».
أدركتُ ثَمّةَ أنّ عقلَه قد تخطّى كلَّ العقبات؛ لقد بدأ ذهنيًّا يمخرُ عُبابَ ساحلِ الجزيرةِ العربيّةِ بحثًا عن أبيه. «كلُّ ما أعطيه لك»، حذّرتُه، «المُبرّرُ لركوبِ تلك السّفينة. ستبحرُ في التاسعة والنصف. ويجبُ عليك أن تُسلِّمَ الوثائقَ ليدي الكابتن جريفث، مفهوم؟»
«سأُسلِّمُها له. أعدُك».
«هل السّفينةُ مألوفةٌ لك؟»
كنتُ أعرفُ كلَّ زاويةٍ بها، ذاتَ مرّة. وسأتذكر كلَّ شيءٍ فورَ صعودي على ظهرِها».
«حسنًا، من فضلك تذكّرْ أنّني محامٍ. وعندما يُقبضُ عليكَ، كما سيحدثُ في النّهاية، لا تُورِّطني. سنَدّعي أنّك جئتَ إلى مكتبي للحصولِ على الاستشارةِ القانونيّة، وأنكَ رأيتَ المظروفَ الذي قد نسيتُه فاختلستَه فجأةً. اتّفقنا؟»
«نعم، سيّدي».
«سآخُذكَ الآنَ إلى مَرْفأ بيوت إيست، قلتُ له. «بعد ذلك سأتركُك».
تردّدتُ. لم تكن فُرْصةً كافيةً تلك التي أعطيها له. لا ملابسَ لديه عدا ما يستترُ به الآن، ولا مالَ ربّما، ولا حتّى جوازَ سفر. لكنْ على الأقلِّ فعلتُ ما بوسعي أن أفعله-ما كنتُ آملُه من شخصٍ أن يقومَ به تجاهَ ولدي لو أنه أوقع نفسَه في وَرْطة كهذه. لكنْ ليس لديَّ ولد، لا أحدَ لديَّ. «يُستحسنُ أن تغسلَ الدّمَ من وجهك»، قلتُ له وأريتُه مكانَ الغسيل. «و سيلزمُك شيءٌ تُخْفي به ملابسك المُمزّقة».

تركتُه في دورةِ المياه وذهبتُ إلى خزانةِ الملابسِ في الطابقِ السفلي. كان هناك معطفٌ قديمٌ منذ أن توليتُ المكان، وقبعةٌ سوداءُ أيضًا. قام بقياسهما بعد أن انتهى من تنظيفِ نفسِه. المعطفُ لم يكن سيئًا في مقاسه عليه، والقبعةُ كانت مقبولةً. تساءلتُ ماذا سيكون رأيُ عمّي لو عرف فيما استُخدمت هذه الدِمَنُ البالية التي تركها. ولأنني أردتُه أن يُدرك كم كانت فرصُه ضئيلةً، قلتُ له: «إذا قُبض عليك قبل أن تُبحر السفينةُ، لا تحاول وتستمرّ في الخداع مع الكابتن جريفث. أخبرْه الحقيقة وقلْ إنك تريدُ تسليمَ نفسك إلى الشرطة».

أومأ، وجهُه شاحبٌ، وعيناه ابيضتا تقريبًا من التوتّر العصبيّ الذي كان يستشري داخلَه. المعطفُ الغامق والقبعةُ السوداءُ أبرزا شحوبَه، وأبرزا أيضًا أنفَه المنقاري وفكّه القويَّ. في ملابسِ مُحامٍ مهملة وقديمةٍ بدا أكبرَ بكثيرٍ من أعوامِه التسعةَ عشرَ.

كان هناك مَخْرَجٌ خلفيٌّ للمكتب، فأخرجتُه منه. البردُ ما زال يتساقط، ولمْ يكنْ أحدٌ في الشارع حيث أوقفتُ سيّارتي. انطلقنا في صمتٍ عبْرَ شارعِ بارك بالاس ثم كاسل استريت، ثمّ عبَرْنا سكّةَ الحديد إلى متاهةِ شوارعَ صغيرةٍ تؤدّي إلى الميناء. خففتُ السُرعةَ في طريقٍ ضيّقةٍ مظلمة وأخبرتُه أن يقفزَ إلى الكراسي الخلفيّة ويستلقيَ تحتها مُلتحفًا بساطًا كنتُ قد احتفظتُ به لكلبي.

منْ حُسْنِ حظّه أنني أخذتُ هذا الاحتياط، لأنّ الشرطةَ في مدخلِ المرفأ كانتْ متأهّبة وكان هناك شرطي تعرّف عليّ؛ فقبلَ أسبوعين، كان قد قدّم شهادة في قضيّة دافعتُ عنها. أخبرتُه بمهنتي فأذِن لي بالعبور. لم أتوقّعْ أنّ الشرطةَ قد أخذتْ تراقبُ الميناء، ويداي كانتا ترْشحان عرَقًا حين عبرتُ القُضبانَ الملساءَ لسكّةِ الحديد.

كانتْ إيميرلدْ آيلْ ترسو في الطَرَفِ الآخرِ لمرفأ بيوت إيست، قريبًا من الهَويس. كانتْ عملياتُ الشحن قد اكتملت والسفينةُ تستعدُّ للإبحار، حيث البُخارُ قد بدأ يصّاعدُ من مداخنِها. الرّوافعُ على طول رصيفِ الميناء ما زالت تتحرّكُ في الليلِ بأصابعِها الفولاذيّة النحيلة.

توقّفتُ تحت إحدى المظلات. كان البَرَدُ قد تحوّل إلى الثلج وأخذ يُغطي الأرضَ، حتّى أنّ رصيفَ الميناء بدا أبيضَ كالشَبَحِ تحت أنوارِ السّفينة. «حسنًا، تفضّل»، قلتُ له. «تلك هي السّفينة».

اندفع مذعورًا من تحتِ البساط. «هل يمكنكَ أن تجيءَ معي؟» سألني فجأةً مفزوعًا باقترابِ اللحظة. «لتتحدّثْ مع الكابتن جريفث...»

لم أُجِبْ على ذلك، وإنما ببساطةٍ ناولتُه الطَرْد. أعتقدُ أنه أدرك أنّ طلبَه كان مستحيلاً، لأنه لم يسألْني ثانية. بعد لحظةٍ انفتح البابُ الخلفي وسمعتُه يخرج. «أُريدُ-أُريدُ أن أشكرك»، قالها مُتلعثما. «مهما يحدث-لن أخذُلَك».

«حظًا سعيدًا !» قلتُ له.

«شكرًا». ثمّ انطلق يمشي عبْرَ الرّصيف، ليس بتردّدٍ، وإنما بخطوةٍ ثابتةٍ حازمةٍ. شاهدتُه يصعدُ السُلّم، ثم توقّفَ يتكلّم مع أحدِ الطّاقم، كان عربيًا، ثمّ اختفى عن الأنظارِ خلال بابٍ في سطح منصّة رُبّان السّفينة.

أشعلتُ سيجارة وانتظرتُ هناك، أتساءلُ ما سيحدثُ الآن. لا أعتقد أنه كانت لديه فرصةٌ كبيرة، لكنْ من يعرف؟، فقد كان شابًا داهية. أنهيتُ سيجارتي وأشعلتُ أخرى. كنت أفكّرُ في الشرطيّ على البوّابة. كان علي أن أُدركَ أنّ أولَ ما ستفعلُه الشرطةُ هو ملاحقةُ هروبه. والرّجلُ عند البوابةِ قد تعرّف عليّ. حاولتُ تحليلَ دوافعي في فعلِ مثلِ هذا الشّيءِ المجنون، لكنني لم أتمكنْ من معالجتِها. أخذ البرْدُ يسري في السّيّارة حيثُ كنتُ أنتظر، وحتّى الآن لم يحدثْ شيءٌ عدا أنّ الثلجَ بدأ يتكثّف والرّصيفُ صار ناصعَ البياض. صفرَ زورقٌ في النّهر، ضائعا، كنعيبِ بومةٍ في ليلةٍ شاتية. كانت الساعةُ التاسعة والثلث.

بعد عشرِ دقائقَ صوّتتْ صفّارةٌ من مكانٍ قصيٍّ على إيميرلدْ آيلْ، وظهر رجُلان بسرعةٍ من كوخٍ في نهايةِ الرّصيف. حرّكا بقوّةٍ سُلّمَ السفينةِ إلى الشّاطئ ثمّ وقفا بجانبِ حبالِ المرسى. صفّارةٌ أخرى والحبلُ الأماميُّ أصبح رُخاءً، وقَعَ بقوّةٍ على الرّصيف. الدّخَانُ الأسودُ أخذ ينفثُ من القمْع، وما إنْ أفلِتَ الحبلُ من مؤخّرةِ السفينة، حتى انفرجتْ فجوةٌ بين جانبِها ورصيفِ الميناء. حينئذٍ أدرتُ مُحرّكَ السيّارة، وفتحتُ التدفئةَ، وأخذتُ أُدخّن، وإيميرلدْ آيلْ تشقُّ طريقَها في نهرِ التاف. وعندما اختفتْ أنوارُها أخيرًا خلفَ المناكبِ البيضاء لأضعانِها، قدتُ سيارتي راجعًا إلى عُزلةِ شقّتي، آملا من اللّه أنني فعلتُ الشّيءَ الصّحيح.

قصّةُ ما حدثَ له بعد ذلك وصلتني جزئيًّا من الكابتن جريفث عند عودتِه، وجزئيًّا من خِطابٍ أرسله ديفيد نفسُه إليّ. عندما تركني على الرّصيفِ هناك وصَعَدَ على إيميرلدْ آيلْ، لم تكنْ في ذِهنِه خُطّةٌ واضحة. كانت السّفينةُ الوحيدةَ التي تتاجرُ بانتظامٍ من كارديف إلى المرافي العربيّة، وقد شكّلتْ له فتنةً لا تقاوم منذُ أن كان يتسكّعُ في أرصفةِ الموانئ. كان المضيفُ الصّومالي وليس أحدَ البَحّارة مَنْ قابلَه في قِمّةِ سُلّم السفينة، وعلى البديهة، دونما تفكيرٍ تقريبًا، استفهم منه ديفيد فيما إذا كانتْ مساكنُ الرّكابِ محجوزةً بالكامل. أخبره المضيفُ بالنّفي: هناك ستُّ قَمْرات، وثلاثٌ فقط منها مشغولة. شاعرًا فجأةً بثقةٍ أكثر، طلب رؤيةَ الكابتن.

كان الكابتنُ جريفث في قَمْرتِه الخاصّةِ في منصّةِ رُبّان السّفينة، وعندما دخل عليه ديفيد كان مشغولا في مكتبه يفحصُ حِساباتِ الشّحن. استلم منه الطّرْد، لمحَ فيه، ثمّ رفع بصرَه نحو ديفيد. «أنتَ تعملُ مع السّيّد جرانت، أليس كذلك؟»

أنا – أنا أقضي له بعض المأموريات.»

«السّاعي، هاه؟ حسنًا، لقد أتيتَ في وقتك. سنُبحرُ بعد رُبع ساعة». حدّق جريفث فيه من تحتِ حواجبه الكثيفة. «ماذا جرى لوجهك، أيّها الولد؟ هل كنت في مُشاجرة؟»

«لا. لا، سيّدي. أنا–أنا حدث لي سقوط».

«يبدو أنه كان سيئًا. وجهُك شاحِبٌ كورقة».انحنى إلى الأسفل، سحبَ دُرْج مكتبه، وجلب زجاجة وسكي. «سأعطيك شرابًا لآلامك». أطلقَ ضحكتَه المقهقهة المُدوية، ملأ كوبين حتى النصف وناول أحدَهما لديفيد. «حسنًا، أيها الرفيقُ الصّغيرُ، يُمكنكَ أن تتمنّى لي الحظَّ، لأنّني أصبحتُ مالكَ أرضٍ ويلزيًا الآن». وضربَ بيدِهِ حزمةَ الوثائق بغرورٍ صارخ. «هناك لحظاتٌ، تعرف»، أفضى إليه بما في نفسِه وهو يتجرّعُ شرابَه، «أشعرُ فيها، مثلَ اليهوديِّ التائه، بأنّي محكوم عليَّ بالطوافِ من ميناءٍ قذرٍ إلى آخر، دائمًا أبدَ الدهر. هذه»، ولمستْ يدُه الحزمةَ ثانيةً، «هذه قد تساعدُني على أن أحتفظَ بسلامةِ عقلي حينَ تفورُ درجةُ الحرارة، والرطوبةُ تكون كثيفةً جدًّا لدرجةِ أنكَ تشعرُ بأنّ رئتيكَ محْشوّتان بالقُطنِ الرّطب، وأنك لنْ تتنفسَ أبدا الهواءَ النّظيفَ ثانيةً؛ عندما تكون الظروفُ كتلك، سآخذُ هذه الوثائق وأقرأُها فقط لأُقنعَ نفسي بأنّ لديَّ فعلاً مكانا صغيرًا على شِبْهِ جزيرةٍ جاور، حيثُ المطرُ يغسلُ الهواءَ من الغبار والحرارة والذبابِ اللعينِ المُضْجِر.»

«ذلك الخليجُ ما تشيرُ إليه، أليس كذلك؟ إذن ربّما تعرفُ أين يعيشُ الكولونيل ويتكر الآن؟» لم يعتزمْ طرْحَ ذلك السّؤال، لكنّ المُسْكِرَ الغريبَ الذي تناوله استنفرَ عصبيّتَه.

نظرَ إليه جريفث بسرعة. «شيءٌ غريب»، تمتم مُضيفًا: «سألني جرانت نفسَ ذلك السّؤال فقط بعد ظُهْرِ اليوم، هل الكولونيل ويتكر أحدُ عملاءِ الشّركة؟»

«أنا–أنا لا أعرفُ، سيّدي».

«إذنْ ما الذي جعلك تسألُ عنه؟»

تردّدَ ديفيد. لكنْ حتى ينجحَ في السّفرِ مُتهرّبًا على السفينةِ، لا بأسَ من إخبارِ الكابتن جريفث الحقيقةَ الآن. «إنه أبي».

«أبوك !» بَحْلَقَ فيه بعينيه الزّرقاوين. «يا إلهي ! لم أعرفْ أنّ البدويَّ كان مُتزوّجًا.»

«أبي الطّبيعيّ، سيّدي.»

تغضّنتْ عينا جريفث فجأةً. «أبوك الطّبيعيُّ، تقول؟ حسنًا واللّه ذلك جيّد.» استلقى إلى الخلفِ على كرسيّه الدّوّار، ورفعَ رأسَه إلى الأعلى، وقهقه عاليا. ثمّ توقّفَ فجأةً. «أنا آسف، يا ولد. الموضوعُ حسّاسٌ بالنسبةِ لك، أفهمُ ذلك. هل سبق أن رأيتَ أباك؟»

«لا، سيّدي.»

حسنًا، لو رأيتَه، لعرفتَ لماذا ضحكتُ. هناك أقاويلُ كثيرة بأنّ لديه أبناء وبناتٍ في البادية، لكنْ أبدًا لم يهْمِسْ أحدٌ بأن له ابنا في ويلز. سأخبرُه، المرّةَ القادمة عندما يسافرُ معي–سأفاجئُه بذلك...» لكنّ ديفيد وُفِّرَ عليه باقي الكلام، لأنّ أحدَ مساعدي القبطان كان قادما إليهما. تنحنحَ ثم قال: «زورقُ السّحبِ جاهزٌ الآن، سيّدي.»

«جيّد جدًّا، السّيّد إيفانز». نهضَ جريفث واقفا. «يَحْتاجون إليّ على المِنصّة». توقّفَ أمامَ ديفيد، يُحدّقُ في وجهه. «نعم يُمكنني أن أرى التّشابُهَ الآن. هل من رسالةٍ تريدني أن أوصلَها له؟» وعندما هزّ ديفيد رأسَه في صمتٍ، ربّت على ذراعِه. «حسنًا، سأخبرُه أنني رأيتُك عندما يسافرُ معي المرةَ القادمة. والآن مِنَ الأفضل أن تنزلَ من السّفينةَ بسرعة وإلا ستجدُ نفسَك في الجزيرةِ العربيّة.» وانطلق، يُقهقِهُ، إلى المنصّةِ في الأعلى.

وجد ديفيد نفسَه يقفُ وحيدًا خارجَ قَمْرةِ الرّبّان. كان هناك زُقاقٌ يَصلُ بين دَفّتي السفينة. تستهلُّه أبوابُ بَنْيَةٌ مرقّمةٌ على الجانبين. وقفَ يَتَحسّسُ، كلُّ عَصَبٍ فيه مشدود. استطاع أن يسمعَ الأصواتَ على المنصّةِ وفي الصّالون، لكنْ ظهرُ السّفينةِ الذي كان عليه واقفًا بدا مهجورًا تمامًا. مشى برفْق، وقطعَ الزُّقاقَ بعيدا عن قمرةِ الربّان إلى أقصى حدٍّ ممكن. البابُ الأوّلُ الذي حاول فتحَه كان مقفولا، والثاني كان مُواربًا، لمحَ من خلاله بعضَ الأمتعة ووجْهًا مُجفَلا لرجلٍ يستلقي منبطحًا على سريره يقرأُ كتابا. أحدث زورقُ السّحبِ دويًّا قريبًا جدًّا منه جعلَه يقفز. كانت القمرةُ رقمُ أربعة خاليةً، فانسلّ داخلَها وقفلَ الباب. وبعد ذلك ظلّ واقفًا لفترةٍ طويلة، ساكنًا لا يتحرك، يتنفّسُ بصعوبة، ويُصيخُ السمعَ لأصواتِ السّفينة، مُنتظرًا لحظةَ الصُّراخِ المفاجئِ حين يتمُّ اكتشافُه بأنّه لم ينزلْ إلى الشاطئ.

فترةُ الانتظارِ تلك، عشرُ دقائق على الأكثر، بدتْ له أطولَ فترةٍ عرفها في حياتِه. ثمّ سمعَ صفّارةً حادّةً كصفّارةِ الشّرطة ففزعَ إلى مقْبضِ الباب، بالغريزة، بحثًا عن مهربٍ ما. لكنّ التلغراف–المنبِّه في سقفِ الغرفةِ رنّ، وانبعثتْ الحياةُ في السّفينة فجأة، شَعَرَ بنبضِها الرقيقِ تحت قدميه. حينها جثا على السّرير غيرِ المُرتّب، وبحذرٍ سَحبَ السّتارةَ ليغطّيَ بها الشّبّاك. أمكنه أن يرى السياجَ على مَتْنِ السّفينة، وبعده رقعةً ممتدّةً من الماءِ يتساقط عليها الثّلج، وكان الماءُ ينْداحُ إلى دوائرَ صغيرةٍ أشبهَ بغرْزةِ المسمار. عرف حينئذٍ أنّ السّفينةَ كانت تتحرّك.

خلع قُبّعته ومِعْطفَه، واستلقى على السّريرِ مُلْتحفًا بطّانيّةً، يُصغي بآذانِه إلى كلّ صوت. رنّ جرسُ الوجبةِ المسائيّة، وكانتْ هناك حركةٌ في القَمْرةِ المقابلة؛ تدفّقُ حنفيّة، وسحبُ حقيبة. الصوتُ الحادُّ للصّفّارة على المنصة أُجيبَ بعد لحظة بصافرةِ الوداع من زورقِ السّحب. زاد ضربُ المُحرّكات، وأخذتْ السّفينةُ تمخرُ عُبابَ الماء.

قضَى ليلَه، مُتقلِّبًا من جانبٍ إلى آخر على سريرٍ ضيِّق. وحين حلَّ النَّهار، ظلَّ مستيقظًا، ومتوترا، وجائعا. سمع خطواتٍ في الممرِّ، وأبوابَ القمْراتِ تفتح وتُغلق، وفي مكان ما كان هناك غِطاءُ نافذةٍ يَصطكُّ ذهابًا وإيابًا. بدتْ ساعاتُ النَّهار سَرْمَديَّةً، دون أن يأتيَ إليه أحدٌ، أو يحاولَ في مقْبض بابِ قمْرته. كان كأنْ لم يكنْ موجودًا، وبحسِّ الاغتراب، شعَرَ بأنَّه مهجورٌ، ضائعٌ، منْسيٌّ في هذا العالَمِ الغريبِ الذي دفعتْه إليه الأحداثُ. لم تكن لديه ساعةٌ، ولا حتَّى فكرةٌ عن الزمن. كانت السَّماءُ مُكْفهِرَّةً لم يترك سحابُها المتراكمُ مجالاً للشمس. كان صَخَبُ الحرَكة قد أنهكه، وعند دُنوِّ الغسَق أمسى مريضًا، ودون جدوى حاول التقيُّؤَ في المغْسلة. بدا أنَّ أحدًا لم يسمعْ صوتَ بؤْسِه، أو يعْنِه أمرُه. ارتطامُ البحرِ بالسَّفينة، جعلها تهتزُّ، فكان كلُّ شيءٍ فيها مُزعِجًا، وكلَّما ارتطمتْ بالموجِ، خلَفتْ رَجْفةً شعَرَ بها تجري خلالَ جسمِه المُنْهَك، وكأنَّه نفسَه كان يُواجهُ العاصفة.

تبعتْ الليلةَ ليلةٌ أخرى، لكنَّه استطاع النومَ أخيرا. ثم توالتْ الأوقاتُ بين نهار وليل، أغْفَل فيها حسابَ الأيَّام. وذاتَ يومٍ حين بزغتْ الشمس وهدأ البحرُ، شعَرَ أنَّه لن يحتملَ وحدتَه بعد الآن. لقد آن الأوانُ لمواجهةِ المستقبل.

فوقَ رأسِه، وفي مُتناوَلِ يده، كان هناك زرُّ جَرَس. قضَى نصفَ اليوم، مُحدِّقا في ذلك الزرِّ الأصفر، قبل أن يتمكنَ من استدعاءِ شجاعتِه للضغْط عليه، وعندما جاء المُضيفُ الصوماليُّ مفزوعًا من رنَّة الجرس طلبَ منه أن يأخذه إلى الكابتن.

كان جريفث جالسا في مكتبه، الذي لم يتغيرْ فيه شيءٌ يُخفِّفُ من ربْكةِ ديفيد يومَ أنْ قابله لأولِ مرَّة، باستثناءِ أنَّ القمرةَ الآن ممتلئةٌ بضوءِ الشَّمس وأنَّ السفينة قد عَدَتْ ساحلَ البرتغال. أخذ الصَّوماليُّ يشرحُ بحماسة وعينا جريفث الزَّرقاوان الصَّغيرتان تحدِّقان فيه. أسكتَ الكابتنُ الرَّجلَ بحركةِ يده. «حسنًا، إسماعيل. يُمكنكَ أن تتركنا الآن.» وحين استدار المضيفُ للانصراف، بعينين مذهولتين، أضاف جريفث: «انظرْ. لا تتحدثْ عن هذا. الرُّكَّابُ ينبغي أن لا يعرفوا أنَّ متهرِّبًا كان يختبئُ في السفينة.» وعندما انغلق الباب وصارا وحيدين، تحوَّل إلى ديفيد: «الآن أيُّها الفتى، هل تستطيعُ أن توضِّح لي لماذا بحقِّ الشَّيطان تسلَّلت إلى سفينتي؟»

تردَّد ديفيد. كان صعبًا عليه أن يعرفَ من أين يبدأ، رغْمَ أنَّه خلا بنفسِه أربعةَ أيام يفكِّرُ في الموضوع. كان مرعوبًا، أيضًا. هذا الرَّجلُ الصَّغيرُ، في معطفِه الأزرقِ المُتهالك وشريطِه الذَّهبيِّ المزركشِ على الأكمام، كان أكثرَ إخافةً له حتى من القُضاةِ الذين أدانوه، فمستقبلُه في يدي هذا الكابتن. «حسنًا، ابدأ، يا رجل، ابدأ.» قال لديفيد، ولحيتُه اهتزَّت بنفادِ صبر، وعيناه الزَّرقاوان كادتا تخترقانه.

أتمنَّى أنه تذكَّر نصيحتي حينها، لكنْ من المُحتملِ جدًّا أنَّه كان ضعيفا ومضطربًا، لن يستطيعَ اختلاقَ قصَّةٍ مُرْضيةٍ. على كلِّ حال، أخبره القصة بصراحةٍ، منذ استلام رسالةِ أمِّه الهيستيرية وهروبه من الإصلاحيَّة، تمامًا إلى مأساةِ عودتِه إلى المنزل في شارع إفيرديل. وكان جريفث يستمعُ بدون تعليق، عدا أنَّه في مُنتَصفِ القصَّة أحسَّ بالشَّفَقةِ على ضَعْفِ ديفيد، لأنه كان يعتمدُ على حافَةِ المكتب لمساندةِ نفسِه. فطلبَ منه أن يسحبَ كرسيًا ويجلسَ عليه. وأخيرًا عندما طلبَ منه أنْ يُفسِّرَ امتلاكَه للوثائقِ التي تعلَّلَ بها لرُكوبِ السَّفينة، التزمَ بالتَّفسيرِ الذي قد اتَّفقنا عليه. لكنَّ جريفث كان يقِظًا جدًّا معه. «لذا أخذتَ الرِّزْمةَ من مكتبِ السَّيِّد جرانت وقرَّرتَ تسليمَها بنفسِك؟»

«نعم، سيِّدي.»

«تقولُ إنَّك وجدتَ بابَ مكتبِ السَّيِّد جرانت مفتوحًا. ذلك يعني أنه خرج للحظةٍ فقط. عندما عاد ووجد الرزمةَ مفقودةً، فمن الطبيعيِّ أنه سيأتي إلى السفينة ويُقدِّمَ لي بعضَ الإيضاحات. أنت تكذبُ، إذنْ.»

لم يكنْ له بُدٌّ حينها من أنْ يُخبرَ الكابتن جريفث الحقيقةَ، وعيناه الزَّرقاوان تُحدِّقان في عينيه بارتياب. وما إنْ أنهى القصَّةَ، حتَّى كان جريفث يتمدَّدُ على كرسيِّه الدَّوَّار ويُقَهْقِهُ عاليا بفمٍ مفتوحٍ للآخر، لدرجةِ أنَّ ديفيد استطاع أنْ يرى حركةَ لَهاتِه في التجويفِ الأحمر لحَنجرتِه. «حسنًا، سأكون ملعونا!» قال جريفث، ماسحًا عينيه. و«جرانت تَستَّرَ عليك...» ثمَّ شرَعَ في استجوابٍ بدا أنه سيستمر طويلا.

أخيرًا نهض ووقف لفترةٍ طويلةٍ يُحدِّقُ من الشُّبَّاك في ضوء الشَّمس يرقصُ على الأمواجِ صَنعها اختراقُ السَّفينة للماء، بينما جلس ديفيد هناك، خدِرًا ويائسًا. «حسنًا، أصدِّقك»، قال جريفث، وظلَّ مُحدِّقا في البحر. «من غيرِ المُمكنِ أبدًا أن تكونَ قد اختلقتَ كلَّ ذلك.» ثم عقِبَ ذلك صمتٌ طويل. «أقنعتَ جرانت بأن يُساعدَك-و كيف استطعتَ ذلك، لا أعرفُ، على اعتبارِ أنه لم يُقابلْ أباك أبدًا. كان يُخاطرُ بسُمعتِه، وبكلِّ شيء. ليس لديك جوازٌ، بالطَّبع؟ ذلك يعني أنَّك لا يمكنُ أن تنزلَ في أيِّ مكانٍ بالطَّريقةِ القانونية. ثم أنه لم يكنْ بينك وبين أبيك أيُّ اتصال، مِمَّا يعني أنه لن يعترفَ بوجودك أبدًا-صحيح؟»

وعندما لم يَنْبسْ ديفيد ببنتِ شَفَة، استدارَ جريفث نحوَه بسرعةٍ من الشُّبَّاك، نافشًا لحيتَه بشكلٍ عُدْواني: «و أنت تسافرُ متهرِّبًا على سفينتي، تتوقَّعُني أن آخذَك إلى الجزيرةِ العربيَّة. كيف بحقِّ الشَّيطان تعتقدُ أنني سأفعلُ ذلك، هاه؟»

«لا أعرفُ، سيّدي.»

«ربّما اقترح جرانت لك شيئا ما؟» لكنّ ديفيد هزّ رأسه بحزن، وجريفث ردّ بحدّة : «المحامي-كان ينبغي أن يكون لديه وعيٌ أكثر.» وتحرّك بتثاقل عبر القمْرة، ووقف يُحدّق في وجه ديفيد.

«هل سيعترفُ بك أبوك الآن، هل تعتقد؟ كم عُمرك؟»

«تسعةَ عشرَ.»

«وهل تعتقدُ أنّ الكولونيل ويتكر سيُسرُّ بالحصول على زنيم أنجبه منذ عشرين سنة، هكذا يظهرُ فجأةً بلا جوازٍ، ولا أيِّ شيء-و خرّيجُ سجونٍ فوق ذلك؟»

نهض ديفيد بعد ذلك. «أنا آسف، كابتن جريفث»، قالها بانقباض. «لم أدرك...» لم تجئْ الكلماتُ بسهولة، وفمُه بدا جافًا ومُتراصًا. «لطالما حلمتُ بهذا- بالخروجِ إلى الجزيرةِ العربيّة. أعتقدُ أنّها تجري في- دمي النّغل.» قالها بقسْوة، لأنه بات مقتنعًا الآن بأنّ العالمَ ضدّه، كما قد كان دائمًا-و كما سيكون. «سأواصلُ طريقي»، أضاف بسأم، «و عندما نصلُ إلى عدن يُمكنك أن تُسلّمني للسّلطات.»

أومأ جريفث. «ذلك أوّلُ اقتراحٍ عمليّ تقدّمُه. وهو ما يجبُ عليّ أن أفعلَه بالضّبط.» انصرف ووقفَ للحظةِ غارقًا في التفكير. «أبوك أسدى إليّ معروفًا مرّة. أدينُ له بشيءٍ ما لذلك، لكنّ السؤالَ هو هل ما سأفعلُه معك سيكون ردًا للمعروف...» هزّ كتفيه غيرَ مُبالٍ، وغار في كُرسيِّه، يضحكُ في قرارةِ نفسِه. «في الموضوع شيءٌ من الطرافةِ، تعرف.» ديفيد كان مُندهشًا، وغمرَه شعورٌ مُفاجئٌ بالسعادة، وهو يشاهدُ جريفث ينادي وكيلَه على السفينة. «السيّد إيفانز. تعالَ إلى القمرة للحظةٍ، من فضلك». بعد ذلك، نظر إلى ديفيد قائلا: «حسنًا الآن، لأجل السيّد جرانت، مَنْ لمْ أشتبهْ يومًا في خروجِه على القانون، ولأجلِ أبيك، الذي سيُصابُ بصدْمةٍ طولَ حياتِه، سأُوظفُك معي على السفينة كبحّار. لكنْ افهمْ هذا»، أضاف، «إذا عملتَ أيّةَ مشكلةٍ في عدَن، سأسلّمك للسُّلطات.»

لم يستطعْ ديفيد الكلامَ مِنْ فرْطِ السعادة والذهول. جاء الوكيلُ، وقال له جريفث: «اهتمّ بهذا المُتهرِّب، السيّد إيفانز. اطلبْ له بعضَ الطّعام من المطبخ ثمّ عيِّنْ له عمَلا. لقد شغلتُه معي. واحرصْ على أنْ لا يعرفَ الركّابُ كيفيّةَ تسلّلِه إلى السفينة. اسمه-ويتكر.» لمحَ ديفيد وَميضَ الدُّعابةِ في العينين الزّرقاوين.

«شكرًا، سيّدي»، تمتم، لكنّه حين انصرفَ، كلُّ ما شغل بالَه كان ذلك الاسم، الذي نُطقَ بصوتٍ عالٍ للمرّة الأولى. ويتكر. يلائمُه نوعا ما، إنه شيءٌ يخُصُّه، يُمثّلُ له رمزًا أيضًا، وهو بمثابةِ إعلانٍ بأنّ الماضيَ قد ولّى، وأنّ المستقبلَ آتٍ.

الآن كلُّ شيءٍ تجلّى على البحر المتوسّط وعبرَ قناةِ السّويس؛ الحياةُ على السّفينة، ودِفءُ الشّمسِ المتزايد، ومَشاهدُ أمكنةٍ طالما حلُمَ بها فإذا بها الآن حيّةٌ تستغرقُه كُليًا. كلّ يوم يأتي يَحْبَلُ بوعودِ الجزيرةِ العربيّة. لكنْ عندما دخلوا البحرَ الأحمر، بمياهِه الصافيةِ كالمرآة، وتلالِ صحراءِ الحجاز تتلألأُ على ميسرةِ السفينة، عرف أنّهم أصبحوا قريبين من عدَن. وهناك قد تنتظرُه الشّرطة.

كان الوقتُ ليلاً عندما رستْ السفينةُ في عدن، وحين وقف على سطحِها، استطاع أنْ يرى أنوارَ كوكبةِ الباطية، والشكلَ الأسودَ لتلالٍ بُركانيّةٍ شامخةٍ باتّجاه النّجوم. إنه ميناؤه العربيُّ الأوّل. فيه تنفّس هواءً حارًا من مخلّفاتِ النفط. وبدلاً من الإثارة، انتابه بعضُ الخوف.

قدِم عمّال الجمارك والهجرةِ إلى داخل السفينة. وقف بجانبِ السياج، متواريا خلفَ أحدِ القوارب، وشاهدهم يتسلّقون الجانبَ الآخر للسفينة من زوْرقِهم. عملُه انتهى ولا شيءَ يشغلُه الآن سوى إمكانيةِ اعتقالِه. نمتْ إلى سمعِه تمتمةٌ خافتةٌ من اتجاه المدينة، وسمعَ زعيقا غريبا لعربيٍّ يُجدّفُ قاربَه على غير هدى. انساب زورقٌ آخر إلى جانبِ السّفينة. الوكيلُ البريطاني، هذه المرة. وفيما بعد اثنان من الركّاب نزلا إلى الزورق، وأُتبعوا بأمتعتِهم. كان المسؤولون يغادرون، أيضًا، وشاهد الزورقين ينأيانِ عن السّفينة، كطرَفي سهمين مُخيفين يتسكعانِ في الظلمة. تنفّسَ بهدوءٍ ثانيةً، مستمتعًا بالهواءِ الدافئِ العَطِر... ثمّ سمعَ المُضيفَ يناديه. «الكابتن يريدُك في القمرة.»

ببُطْءٍ توجّه إلى منصّةِ رُبّانِ السّفينة. كان الكابتن جريفث جالسًا على الكرسيِّ الجلديِّ، وجهُه مُبتهجٌ قليلاً، وعيناه مشرقتان، وقدحُ وسكي على مَقْرُبةٍ منه. «حسنًا، أيها الرفيق الصّغير، يبدو أنّك آمن. لا أحدَ على الأقلّ مهتمٌ بك هنا.» وأضاف: «ربّما عليك أن تشكرَ السّيّدَ جرانت على ذلك. للأسفِ أنني لا يمكنني أن أُرسلَ له رسالة؛ لا شك أنّ الرّجلَ قلِقٌ من صنيعِه معك.»

«سأكتبُ له بأسرعِ وقتٍ ممكن،» تمتم ديفيد.

«لديك وقتٌ كافٍ لذلك عندما تنزلُ بأمانٍ إلى الشّاطئ. لكنّه من بابِ العدلِ فقط، أخبرُك أنني إذا فشلتُ في الاتّصال بأبيك، ستكملُ أنتَ الرّحلة وتسدّدُ تكاليفَها في كارديف.» وبعد إلقاءِ هذا التّحذير، استمرّ: «سأنزلُ إلى البرِّ في الصّباح، وسأبرقُ للكولونيل ويتكر في (جودكو)، وهي شركة تنمية نفط خليج عُمان. قد تصلُ إليه البرقيّةُ، وقد لا تصل. الأمر يتوقّفُ على مكانِ تواجدِ أبيك، فهو رجلٌ ليس من السهلِ الاتصالُ به. في غضونِ ذلك، سآمرُ السّيّدَ إيفانز أن يُعطيكَ عمَلا يبقيكَ بعيدا عن أنظارِ الركّاب. يُوجد معنا رجُلا نفطٍ في هذه الرّحلة، كما يوجد أيضًا مسؤولٌ من مكتب بي آر بي جي، أي المقيم السّياسيّ للخليج [العربي]. احرصْ على عدم الالتقاءِ بهم. وحين تصلُ إلى الشّاطئ، لا أريدُ من أحدٍ أن يقولَ بأنه رآك

على سفينتي. وبهذا وجد ديفيد نفسه معزولاً.

في الصّباحِ رأى الكابتنَ جريفث ينزلُ إلى الشاطئ على زورقٍ تجاري. وظلّوا طوالَ اليومِ مشتغلين بالشحن والتفريغ. في المساء صَعَدَ السفينةَ أربعةُ ركّاب، يرتدون ثيابًا بيضاءَ، وبعضَ العرب، مُتّجهينَ إلى المُكلا، بعثروا أنفسَهم وأمتعتَهم على ظهرِ السّفينة. ثمّ سُحِبتْ المرساة وانتقلتْ السّفينةُ إلى الرصيفِ للتزوّدِ بالوقود. أبحرتْ إيميرلدْ آيلْ في منتصفِ الليل، مُتّجهةً شمالَ الشّرق على محاذاةِ السّاحلِ الجنوبيّ للجزيرة العربيّة، ساحلِ المرِ والبخور والبُنّ، ساحلِ مَلكةِ سبأ.

كانتْ رحلةً يُمكنُ أن تُسعدَ قلبَ أيّ شاب، لكنّ ديفيد رأى القليلَ فيها، لأنه حُصِرَ في أعماقِ السّفينةِ للنجارة والصبغ، وكلُّ ما رآه في المكلا، ذلك المدخل إلى حضرموت، كان لمْحَةً عابرةً لعددٍ من البيوتِ العربيّةِ المُسطّحَة، ناصعةِ البياضِ في ضوءِ الشّمس، حيث بدت وكأنّها قِطعُ شطرنجٍ عاجيّةٌ مطروحةٌ على سفحِ جبلٍ قاحِل. في الليلِ فقط كان يُسْمَحُ له بالصعودِ على متنِ السفينة، بينما قضّى ساعاتٍ جامدةً في أعماقِها، مُستمتعًا بجمال وأسرارِ بحرِ العرب، ووميضِ مياهه الحيّة. من موقعِه المناسبِ استطاع أن ينظرَ إلى الأمواجِ الرقراقة، وإلى الماءِ ينزاحُ بعيدًا عن السّفينةِ في رباطين عظيمين، لهما ألَقٌ كضوءِ القمر، وفي الأمام، في الظلامِ الدامسِ للبحر، رأى دوائرَ الضّوءِ الكبيرة كالأجرامِ تَتَشظّى إلى ألفِ قطعةٍ فسفوريّةٍ حيث كسَرَ مرورُ السّفينةِ أسرابَ السمكِ، ومثلُ الحرّاس، كانت أسماكُ القرْشِ ترافقُ السفينةَ مُشكّلةً مساراتٍ من الضّوء وهي تشقُّ طريقَها النّهِمَ خلالَ الأعماق. ومن حينٍ لآخَر، كانت تمرُّ بهم ناقلاتُ نفطٍ قادمةٌ من الكويت، والبحرين، والظهران.

دخلوا جُزُرَ كوريا موريا ليلاً، وللحصولِ على مَشْهدٍ أفضلَ لها، تجاهلَ الأوامر وتسلّلَ إلى ظهرِ السفينة. كان يقفُ بمحاذاةِ أحدِ القواربِ عندما انفتحَ بابُ مسكنِ الرّكاب وظهرَ منه شخصان. جاءا باتجاهِ مؤخّرةِ السّفينة، يتحدثانِ بصورةٍ جادّة، فاختفى أكثرَ خلفَ القارب، مُنْحنيًا إلى الأسفل وكأنّه يحاولُ ضبطَ شيءٍ ما.

«....المرّةَ الأخيرة كنتُ في مكتبِ البحرين. لكن حتّى في أبوظبي قد سمعنا الإشاعات.» كانت اللهجةُ شماليّةً.

«حسنًا، ذلك هو الوضع. اعتقدتُ أنني سأحذّرُك. لم أردْ أن أكونَ مثلكَ أنحازُ للجانبِ الخاسر، وأجدُ نفسي مطرودًا فقط لأنني لم أعرفْ ماذا كان يجري.»

«أجَلْ، جيّد، أشكرُك. لكنّ جورد... الأمرُ يحتاجُ إلى شيءٍ من التعوّد، يجبُ أنْ تعترف. لقد كان مسؤولا عن الشّركةِ هنا لزمنٍ طويلٍ جدًا.»

«لم أعرفْ عن ذلك، أيها العجوز. أنا جديدٌ هنا، وفي رأيي، إركارد هو الرّجلُ المناسب.»

لم تكن الأصواتُ أكثرَ من هَمْسٍ أثناءَ الليل. كان عاملا النفطِ يتكآنِ على السياجِ في النهايةِ الأخرى للقارب، وديفيد كان على وشْكِ أن يتسلّلَ بعيدًا عندما سمعهما يذكران اسمَ أبيه. «هل صحيحٌ أنّ سببَ المشكلةِ هو الكولونيل ويتكر؟ تلك هي الإشاعة.» تجمّدَ في مكانِه، يستمعُ باهتمامٍ حيث أخذ أحدُهما يضحك ويقول ساخرًا: «حسنًا، نعم، بشكلٍ ما، أصبح البدويُّ المتوحشُ مغرورًا. ونظريّتُه تلك، مُجرّدُ هراءٍ تافه. إنه لا يفكّر في الشّركة، فقط في أصدقائه العرب.»

«أوه، لا أعرف. الشّركةُ مدينةٌ له كثيرًا.»

«من حيثُ امتيازاتُ التنقيب، وسلسلةٌ من الآبارِ الجافّة–نعم. الرجلُ غِرٌّ لا خبرةَ له. أحذّرك، إنتوهيستل–تكلّمْ بهذا عندما يزورُك إركارد في أبوظبي، وسيطردُك في الحال.»

«إنّه جورد، مَنْ أتعاملُ معه.»

«طيب. لكنّني متأكدٌ من أنّ إركارد هو الذي سيقومُ بالجولةِ التّفتيشيّةِ القادمةِ لمواقعِ التّطوير.

و ما لم تظهر له.....»

خفتَتْ الأصواتُ حين ابتعدَ الرّجلان، يمشيانِ ببطءٍ نحو قمراتِ الركاب. تحرّك ديفيد بسرعة، مُنزلقًا أسفلَ السلّمِ إلى مَوْقعِه في باطنِ السفينة. أراد أن يكونَ وحيدًا، لأنّ المحادثةَ القصيرةَ التي تنصّت لها أعطتْه لمحةً غريبةً عن العالمِ الذي تعلّقَ به.

توقّفتْ السّفينةُ في جزيرةٍ مصيرة حيثُ تتمركز ال (راف)، أو القواتُ الجويّةُ الملكية، ثمّ استأنفتْ طريقَها ثانيةً حتى وصلتْ رأسَ الحدِّ ليلاً، ومن هناك أبحرتْ عبرَ الشمالِ الغربيِّ لخليجِ عُمان. في ظهيرةِ اليومِ السّابعِ منذ خروجِها من عدن أرستْ السفينةُ في مسقط، في خليجٍ ضيّقٍ وصخريٍّ لدرجةِ أنّ ديفيد بالكادِ صدّق عينيه؛ فالمشهدُ كأنه ساحلُ بيمبروك شاير في ويلز، عدا أنّ بلدةً عربيّةً مُشمِسة وبيضاءَ تقفُ قريبةً من حافّةِ الماءِ على رأسِ الخليج. على جانبي الخليجِ حملتْ الصّخورُ أسماءَ بعضِ السفنِ التي زارتْ مسقط منذ سنةِ ١٨٠٠. احتشدتْ حول السّفينةِ قواربُ محليّةٌ طويلةٌ ذاتُ ألواحٍ عريضةٍ من جذوعِ النخل، وعليها عربٌ لمعتْ جباهُهم السمرُ في ذلك اليومِ المُشمِس.

ظلّتْ السفينة في مسقط يومًا كاملا، وفي الليل راودتْ ديفيد فكرةُ الغوصِ والهروب. كان الشّاطئُ قريبًا جدًّا. لكنّه تساءل عن مصيره بعد ذلك. وفي محادثةٍ عابرةٍ مع أحدِ الطّاقم، عربيٍّ من الشمال، من ساحلِ خور فكان، علم أنّ مسقط مُحَصّنَةٌ بجبالٍ بركانيّةٍ شَرِسةٍ للغاية. وأنّ لها مُنْحَدَرًا يصلُ إلى خمسينَ ميلا تقريبًا، وكلُّ طريقٍ يؤدّي إليها مَخفورٌ ببُرْجٍ مُراقِبَة، وخلفَ الجبالِ تكمنُ صحراءُ الربعِ الخالي. عرفَ أنّه لا مَفَرَّ، ولذلك بقي في السفينةِ حتّى أبحرتْ في

ظهر اليوم التالي.
كان يتناولُ وجبته المسائيّة عندما أُخبر بأنّ عليه أنْ يذهب إلى منصّة الربّان. الكابتن جريفث كان هناك، جالسًا على كرسيّه الخشبيّ، يُحدّقُ في النجوم، وبصُحبته ربّانٌ عربيّ، ظلّ منشغلا بالبوصلة وقيادةِ السفينة.
«أوه، أنت هنا.» التفت إليه جريفث. «عندما نزلتُ في مسقط اللّيلةَ الماضية كان هناك عبدٌ منْ صُرَيْفة ينتظرُني برسالةٍ من أبيك. أعتقدُ أنه يسرّكَ أنْ تعرف بأنّه راغبٌ في أنْ يستلمك.» وحينما تمتمَ ديفيد بشكره، ابتسم له وقال: «يمكنني أن أقولَ بأنني أنا أيضا مرتاحٌ لذلك.» ثم أضاف: «هناك سفينةُ سمبوق عربيةٌ تنتظرُك الآن في رأسِ الخيمة لتُقلّك.» اللّيلةَ سنعبرُ مضيقَ هرمز إلى الخليج. لو حالفنا الحظُ ينبغي أن نرى السمبوق في حوالي ساعةٍ بعد الفجر. أنت تتحدثُ العربيّةَ الآن، حسبما أُخبِرْتُ.»
«قليلا،» قال ديفيد. «لكنّي أجدُ صعوبةً في إفهامِ الآخرين– أعتقدُ أنه بسببِ اللّهجاتِ المختلفة.»
«و هل تعتقدُ أنّك يمكنُ أن تتحدثَ كعربي؟» وبدون انتظار إجابةٍ، أضاف جريفث: «الركّابُ يحاولون ممارسةَ العربيةَ بمجرّدِ أن يروا رجلا عربيا من طاقمِ السفينة.» ثمّ أمسك بذراعِ ديفيد. «حظًا سعيدًا الآن. ونصيحةٌ أخيرةٌ قبلَ أن تذهب–تعاملْ معه بحذَر. أبوك ليس رجلا عاديًّا، أؤكدُ لك ذلك. فهو شيطانٌ عندما يغضب. لذا تمهّل واحترسْ.» وبذلك صرفَ النظرَ عنه، ورجعَ ثانيةً إلى مقعده، يحدّقُ من خلالِ الزّجاجِ في أنوارِ السفينة، وهي تقتربُ من الأفقِ المظلم.
ترك ديفيد المنصّةَ، مذهولا وكارهًا، لأنه منذ الآن بدا مستقبلُه مجهولا ومُخيفًا. في الفجرِ سيتركُ السّفينةَ، ورفقةَ الرّجالِ الذين عاشرَهم في الأسابيعِ القليلةِ الماضية، وتلك الرّابطةَ التي تصلُه بالوطن، كلّها ستمضي بعيدًا، وتتركُه وحيدًا في بلدٍ غريبٍ، بين أناسٍ غرباء. لقد أدهشه عدمُ إحساسه بالإثارة، أو الفرح–شعَرَ فقط بالوحدة والوحشةِ، اللتين لم يعرفْهما قط عدا في هذه اللّحظةِ التي ودّع فيها صباه.
وَجَدَه وكيلُ الربانِ جالسًا على سريره، ينظرُ سارحًا إلى الفضاء. «تفضّلْ، ويتكر.» وقذَفَ حُزْمةً من الملابس بجانبه. «اشتريتها من علـي محمد–كـوفـيّـة، وعِقـال، وغترة، ونـعـال، وخـنـجـر. بـثـلاثِ جنيهات، وقد خصمتُها من أجرِك.» وَضعَ بعضَ النقودِ الشّرقِ إفريقيّة على الملابس. «أَخبِرَكَ العجوزُ ماذا تعمل، أليس كذلك؟ حسنًـا، لا تـنـسَ أن تُـحـيّـي الـنـوخـذة بـ(السلام عليكم)، وبعضِ الكلماتِ العربية. ثم اذهبْ إلى محلّ للدّهان واصبغْ وجهك ويديك. وَجهُكَ الآن مُحْمَرٌّ كمؤخّرَةِ طِفْلٍ أبيض.»
تنكّرُه في زيٍّ عربيٍّ للمرّةِ الأولى في حياتِه ساعدَه على قضاءِ الوقت، لكنْ حتّى الآن فإنّ ساعاتِ الليل الطّويلةِ قادمة. استلقى مستيقظًا يفكرُ فيما سيأتي به الغدُ، وفي الرّجل الذي لم يعرفْ أنه كان أباه حتّى ذلك اليوم المأساويّ. ثمّ فجأةً طلع الفجر، وعلى الفور، ظهر أحدُ الطّاقم العربيّ جاء لإخبارِه أنّ سفينةَ السمبوق موجودة. حينها جلسَ ينتظرُ، كلّه توتّر وترقّب. ثمّ تباطأ صوتُ المحرّكات وتلاشى أخيرًا. كانت تلك لحظةَ المغادرةِ النّهائيّة. تأكّد من أنّ الخنجرَ مُستويةٌ على حزامِه، وأن الغترةَ والعقالَ يلفّانِ رأسَه بشكلٍ صحيح. ذهب بسرعةٍ إلى آخرِ ظهرِ السّفينة وانتظر هناك عند السلّمِ الرئيسي. وفي الجهةِ المقابلةِ كان أحدُ الطّاقمِ ينتظرُه هناك لمسـاعـدتـه. فـجـأةً اقترب محركُ ديـزل بـهـديـره المزعـجِ في ذلك الصّباحِ الهادئ. سَمعَ ارتطامَ المركبِ الشّراعيّ بجانبِ السفينةِ، وزعيقَ أصواتٍ عربيّة، وكان الرّجلُ بالسلّم يُشيرُ إليه.
خرج بسرعةٍ، رأسُه إلى الأسفل، مُسْتترًا بغترته. أمسكتْ ذراعَه يدٌ داكنةُ البشرة، تشدُّ من أمرِه. نَظرَ بسرعةٍ إلى أعلى، ولمح الكابتنَ متكئا بمرفقِه على السياجِ فوق ظهرِ السفينة، وفي الأسفلِ على سطحِ القارب، رأى رجلا بدينًا وقصيرًا مُتَدثّرًا بـعـبـاءةٍ بـاهـتـةٍ يشاهدُه. بعد ذلك لم يَرَ من السفـيـنـةِ سوى جانبِها الصّدِئ.
وصل العُمّالُ فأخذوا بيده حين قفز إلى الظهرِ الخشبيّ المتهالكِ للـمركبِ الشّراعيّ الذي سُيقلُه. حيّاهـم بـالـعربيّـةِ كما أخبرَه الكابتن وفي نفسِ اللّحظةِ سمعَ رنينًا بعيدًا لتلغرافِ السفينة. تزايدتْ دقّاتُ مُحرّكاتِ إيميرلْدْ آيلْ، وبرحيلِها خلَقتْ فجوةً بينه وبين ماضيه. انصرفَ عن التفكيرِ في السفينةِ واجدًا نفسَه على قاربٍ طويلِ القيدومِ مصنوعٍ من خشبٍ مَعْطوب، أنْهكَه القِدمُ، حتّى أنه ابيضّ بفعلِ الحرارةِ المتّقدةِ للخليج. شِراعُه خِرْقةٌ مُرقّعةٌ بدتْ كجَناحِ قذرٍ لإوزةٍ ميّتةٍ في صباحٍ خانق. كان البحرُ من حولِه ساكنًا كمرآة، وأبيضَ كزجاجٍ مَصْهور، وما إنْ تحرّك القاربُ حتّى تحطّمَ ذلك السكون.
كان هناك ثلاثةُ أشخاصٍ على مركبِ السمبوق؛ النوخذة، أو الكابتن، وهو شيخٌ كان يعبثُ بلحيتِه باستمرار، وقد خضبَها الشيبُ، وصبيٌّ بدا عليه الهُزال، ورجُلٌ ضخمُ الصّدر، أسودُ كزنجيّ، جلدُه صقيل. أخذ النوخذةُ يدَ ديفيد في يدِه ومسكَها لفترةٍ طويلة، بينما اقتربَ الآخرانِ منه، يُبحلقانِ في وجهِه، ويتحسّسان ملابسَه–ستُّ عيونٍ سُمْرٍ أخذتْ تُحدّقُ فيه، مأخوذةً بالفُضول. فيضانٌ من الأسئلةِ، انهالَ عليه. وكثيرًا مـا كـان الرجلُ العجوزُ يُبجِّلُه بـاللقبِ الهنديّ «صاحب». وكلّما قال ديفيد شيئًا، أنْصتَ له الثلاثةُ باحترام، معَ أنّ عربيتَهُ المُكسّرةَ لم تكنْ مفهومةً.
ألقى ديفيد نظرةً أخيرةً على إيميرلْدْ آيلْ، وكمْ كان الأمرُ مُذهِلا له

أن يجدها اختفتْ تمامًا، قد ابتلعها الضّبابُ الرّطبُ لذلك الصباح. ولبعض الوقتِ ظلّ يسمعُ هديرَ محرّكاتِها، لكنّ الصوتَ أخيرًا اختفى وأصبح وحيدًا مع عَرَبه الثّلاثةِ على بحرٍ ساكنٍ راكدٍ يكادُ أن يكونَ لسطحِه لمعان.

أحسَّ حينَها بالغُرْبة، وبأنه أكثرُ وحدةً مما كان. لكنّ هذا المزاجَ لم يستمرَّ، ففي أقلَّ من ساعةٍ انقشع الضّبابُ، وبعيدًا صوبَ الميناء ظهرتْ التُّخومُ الغامضةُ لحشْدٍ من الجبال. بعد هُنيهةٍ صارتْ السّماءُ صافيةً، والقُبّةُ الزرقاءُ انعكستْ في البحر، والجبالُ برزتْ شامخةً، هاويةً من السّماءِ على شكلِ منحدراتٍ حمراءَ عموديّةٍ لتنتهيَ كسرابٍ عند حافةِ الماء. في الأمام، وقفَ مركبٌ شراعيٌّ طويل، وبعده بدا العالمَ يتلاشى-لا جبالَ، ولا أيَّ شيءٍ، سماءٌ لا نهاية لها. للمرّةِ الأولى فقط أدركَ لماذا كان الرّجالُ يتكلّمون عن الصّحراءِ كبحْر.

المُحرّكُ القديمُ للسمبوق انطفأ مرّتين، وفي كلِّ مرّةٍ كان الصبيُّ يقوم بتشغيله. أما النوخذةُ فظلَّ مشغولا بتوجيه دفّةِ المركب. وفي مؤخّرةِ المركبِ كان هناك موقدُ فحمٍ ظلّ مشتعلا منذ بدايةِ الرحلة، حيث لم يتوقفْ طبخُ الطعامِ عليه، إلى أن جاءتهم أخيرًا كوْمةٌ من الرُّزِ واللحمِ التهموها بأيديهم. هبّتْ ريحٌ خفيفةٌ فحرّكتْ وجهَ البحر، ثم تعاظمتْ إلى أنْ أسقطتْ الشّراعَ، وأطفأتْ المحرّك.

هذا الهدوءُ المفاجئُ، جعلَ صوتَ الماءِ، وهو يترقرقُ حولَ المركبِ يبدو عاليا. تمّ إرخاءُ الشّراعِ الرّئيسيِّ حتىّ تحرّكَ السمبوق. «رأس الخيمة». أشار النوخذةُ باتجاهِ الميناء. عند سفوحِ الجبالِ وبعيدًا تحت الأفقِ، تبيّنَ ديفيدُ الشكلَ القاتمَ لبعضٍ من البيوت، وأجماتِ النخيل. وبعد ذلك بقليلٍ ظهرَ السّاحلُ في الأمامِ، مُنخفضًا ومستويًا، خطًّا متلألئًا من الكُثبان.

كانت الشمسُ تقريبًا في كبدِ السّماءِ عندما اقتربوا من ذلك الساحل الرملي. عبرتْ قافلةٌ من الجِمالِ مُنتظمةً على طولِ رمالِ الشّاطئ، وقريبا تحتَ المُنحدراتِ المنخفضةِ كان هناك لاندروفر مركونًا، وشخْصٌ يرتدي ملابسَ عربيّةً وقف بجانبه. اعتقدَ حينَها أنّ الرجلَ كان أباه وأعدّ نفسَه لذلك الاجتماعِ الأوّل، مُتسائلا كيف سيكون. لكنّ عندما جدّفَ النوخذةُ قاربه نحو الشّاطئ، تبيّن أنّ الرجلَ كان عربيًّا جاء لاستقبالِهم.

مُشكلةُ لكنتِه العربيّةِ برزَتْ مرةً أخرى. كان اسمُ العربيّ يوسف ويتحدّثُ الإنجليزيّةَ قليلا. « صاحب، الكولونيل ليس هنا. ستأتي معي إلى صُرَيْفَة الآن.» رنّتْ كلمة صُرَيْفَة في أذنِه عدّةَ مرّات وكأنّه كان أطرش.

«كم تبعد صُرَيْفَة؟»

نظر إليه الرّجلُ بغضب. بدا شخصًا قميئًا جدًّا، طرْفُ عمامتِه القذرةِ ألقاه على كتفِه، كما ارتدى سترةً أوربيّةً ممزّقة وقذرةً جدًا على دشداشتِه العربيّة. وجهُه مُسودٌّ من أثرِ بُقعِ النفط، هذا وشاربُه الأسودُ الصّغيرُ تحت أنفِه المُقوّس أعطاه مظهرَ شرّير.

حاول ديفيد ثانيةً: « صُرَيْفَة... عشرةُ أميال، عشرون؟» وأكّد له ذلك بأصابعه.

«صاحب، صُرَيْفَة ليست بعيدة بالسيارة.» الابتسامةُ بين فراغاتِ أسنانِه المفلوجةِ جاءتْ بوضوحٍ لتعنيَ التهدئة. «أنا سائقُ الكولونيل، صاحب. أسوقُ بسرعة.» ذلك بدا أنّه استنفدَ اعتمادَه على الإنجليزيّة، لأنّه تحوّل إلى النوخذة وشرَع في فيضانٍ من المحادثة. وأخيرًا فإنّ النوخذةَ خطا إلى الأمام، قبّل يدَه ورفعَها إلى صدرِه، مع بعضِ الانحناء. أعطاه ديفيدُ بعضَ النقودِ التي حصلَ عليها من خدْمتِه على السفينةِ، بينما ودّعه العجوزُ بخطابٍ طويل.

أخيرًا أصبح في اللاندروفر الذي أخذ يهدرُ عبرَ رمالِ الشّاطئ، وانحنى السّائقُ على السكانِ كراكبٍ يستحثُّ حصانَه، وطرفُ عمامتِه القذرةِ يرفرفُ خلفَه. بعد ميلينِ أو أكثرَ تركوا ناحيةَ البحر وأخذوا في طريقِ الجِمالِ عبرَ المنحدرات.ألقى ديفيدُ نظرةً أخيرةً إلى الخلفِ لمحَ فيها المركبَ الشّراعيَّ الذي أحضره إلى شطِّ بحرِ العرب، بعدها أخذ اللاندروفر يقفزُ بهم مُقْتفينَ أثرَ قافلةِ للبدو رأوها في الرّمال. وعند مرورِهم بها رَمقتْهم الجِمالُ بنظرةٍ مُتشامخةٍ، وهي تقطعُ الرّملَ دون جهدٍ تحت أحمالِها الجبليّة. ورفع لهم الرّجالُ أيديَهم مُكشّرينَ تحيّةَ الصّحراء. الدّعائمُ الفضّيّةُ لبنادقهم القديمةِ لمعَتْ في الشمسِ الحارقةِ، ولمحَ ديفيدُ الومضةَ الشّرّيرة لنصولِ خناجرهم ورصاصِ محازمِهم. كان للمرّةِ الأولى يرى عالَمَ الصّحراءِ الذي سيكون سكنَه.

الهوامش

١- لمزيد من التفاصيل عن حياة هاموند إنيس، انظر:

- St. James Guide to Crime & Mystery Writers / eds. by Jay P. Pederson, and Taryn Benbow-Pfalzgraf (London: St. James Press, 1996)
- Patton, Lucy, The Guardian (12 June 1998), p.4 «Best-Seller Hammond Innes dies, aged 84».

٢- Evory, Ann Contemporary Authors, 4 (Detroit, Michigan: Gale Research, 1981), p.282.

٣- Hammond Innes, «Obituary: In the land fit for heroe» Barker, Dennis The Guardian (13 June 1998), p. 24.

٤- Wakeman, John World Authors 1950-1970 (New York: The H. W. Wilson, 1975), p.706.

٥- Hammond.« Royal, Trevor «Innes, (Ralph)In Contemporary Novelists, eds.by Lesley Henderson,5th ed. (Chicago: St. James Press, 1991). Pp. 473-475 (p.475) .

٦- Innes, Neil McLeod, Minister in Oman: A Personal Narrative, (Cambridge: Oleander Press, 1987), p. 68.

٧- الكاكي بذلة عسكرية تكون من الصوف أو القماش عادة، يكون لونها أسمر ضاربا إلى الصفرة. (المترجم).



بين هابرماس وكارل أتو آبل

إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ مُلزمة كونياً

غونـار شيربـك

تقديم وترجمة: سمـير اليوسـف★

لكي ينشر العدل الكوني والحوار ما بين الثقافات، ثمة حاجة مساوية لعقلانية عابرة للقومية.

❖ ❖ ❖

في سبيل مجتمع دولي متحضر، أولوية العدل وليس القوة. وهو ما يعني أن استخدام القوة ينبغي أن يُشرّع بالتوافق مع هذه المبادئ مطبقة بحذر في مواقف ملموسة.

- المقدمة:

ما انفك البعض يزعم بأن الحرب على العراق، وما نجم عنها من احتلال جارٍ، غير شرعيّة، في حين أن فريقاً آخر يزعم بأن تلك الحرب وإن كانت جدالية بعض الشيء إلا أنها لا تخالف الشرعية الدولية. ويمضي فريق ثالث إلى القول بأنها غير شرعية فعلاً غير أنه أخلاقية طالما أنه قد أطاحت بنظام صدام حسين ورفعت الظلم عن الشعب العراقي، وقد يجادل فريق رابع بأنها لهذا السبب، أي لأنها كانت بمثابة تدخل في شؤون دولة ذات سيادة ، فإنها غير شرعية، وهذا، بدوره، ما قد يحدو بالبعض إلى إثارة السؤال حول ذلك التوتر الناجم عن حظر انتهاك سيادة الدولة والدعوة إلى حماية حقوق الإنسان، وفي كافة الأحوال يبقى السؤال: ما المقصود بالشرعية هنا؟ أو بالأحرى، من، أو ما، مصدر الشرعية المزعومة؟ ومن هو الساهر على حمايتها وإحقاقها؟ الأمم المتحدة؟ أم مجلس الأمن الدولي؟

إن مجرد ذكر اسم هاتين الهيئتين ليثير تساؤلات وشكوكا لا حصر لها، سواء في ما يتعلق بالظروف التاريخية لنشوئهما أم لمسيرتهما ناهيك عن التوتر الواضح ما بين بعض مواثيقهما وبنود مواثيقهما نفسها، هذا بالإضافة إلى التفاوت، متعدد الدوافع والأسباب، وأبرزها تغليب المصلحة الذاتية لكل عضو من أعضائها، أو لما كان قد أثار مسألة شرعية، أو بالأحرى انعدام شرعية الحرب على

★ كاتب ومترجم من فلسطين يقيم في لندن

العراق احتلاله، أي إشكالية النظام غير الديمقراطي لمجلس الأمن. فتمتع خمس دول، دون غيرها، بالعضوية الدائمة لمجلس الأمن وحق النقض (الفيتو) لهو الذي حال دون انعقاد مجلس الأمن ثانية بغية الحصول على قرار يجيز شن الحرب. فبعدما هددت فرنسا بأنها ستستخدم حق النقض ضد أي قرار للحرب تدعو إليه الولايات المتحدة وبريطانيا عمدت هاتان الأخيرتان إلى تجنب الدعوة إلى جلسة جديدة بما يجيز لها المضي في ما عزمت على القيام به من دون أن تبدو مخالفة لمجلس الأمن على وجه سافر. على أن ما جرى قبيل الحرب لم يكن بعيداً عن المتوقع أو المألوف وإن لم يحدث على صورة مواجهة بين أعضاء حلف واحد، وحتماً ليس في مجلس الأمن نفسه. الأهم من ذلك إن الزعم بأن أحد دواعي الحرب هو استبدال نظام صدام حسين بنظام ديمقراطي، أي الحرب في سبيل الديمقراطية، إنما جعل اختلال التوازن الديمقراطي في بنى مؤسسات الأمم المتحدة أسطع بمقدار مضاعف. وحتى لو أن مجلس الأمن خوّل الولايات المتحدة صلاحية شن الحرب المتوخاة، فإن شرعية هذه الحرب ما كانت لتنجو من التساؤل والشك طالما أن المؤسسة التي خولت مثل هذا الفعل غير ديمقراطية أصلاً، سواء من حيث تحكّم الدول الثابتة العضوية بقراراته، على ما سبق الإشارة، أو من حيث أن بعض الأعضاء مؤقتي العضوية، شأن الباكستان وبعض الدول العربية وتشيلي، ليست، على ما نعرف جيداً، جنان الديمقراطية بل من العسير التمييز الواضح ما بينها وبين نظام صدام حسين الآفل.

ولئن برهن هذا الفصل من التباس الشرعية على أمر فلقد برهن على أن شرعية دولية لا وجود لها بالمعنى الوضعي أو الميتافيزيقي لمصطلح الشرعية، أي سواء على صورة ما هو معهود في مؤسسات دولة الأمة، أم بالمعنى الأخلاقي أو الديني. وهذا ما يثير التساؤل حول إمكانية إرساء أسس فعلية لشرعية دولية، هل يمكن القيام بأمر كهذا؟ وكيف؟

إن هذا ما يحاول الفيلسوف النرويجي غونار شيربك القيام به. فمحاضرة شيربك وإن كانت فلسفية المنطلق والوجهة فإنها تأتي على خلفية حوادث السياسة الدولية منذ نهاية الحرب الباردة وإلى ما بعد اعتداء ٩/١١، بل وينطلق من بعض أبرز معطياتها، شأن استفراد الولايات المتحدة (وناتو) بكونها القوة العظمى الوحيدة في العالم، أو حقيقة فكرة حق الدفاع الذاتي الموسّع بما يبرر سياسة الضربة الاستباقية أو تجاوز سيادة الدولة القومية في سبيل حماية حقوق الإنسان. إنه لفي ظل خلفية كهذه، وفي ضوء معطياتها، يجادل الفيلسوف النرويجي هنا في سبيل تبرير فلسفي لمبادئ مُلزمة كونياً للقانون الدولي ولأداء الدولة القومية فضلاً عن الأداء ما بين مختلف الدول والثقافات. طبعاً هذه ليست أول محاولة من نوعها في التاريخ الحديث، وليس يزعم المؤلف بأنها كذلك. فمنذ محاولة كانط، وبفضل تأثيره الواسع والعميق، لم تكف المحاولات الفلسفية في سبيل إيجاد أسس كونية لأخلاق وسياسة وقانون تغني البشر عن اللجوء إلى العنف أو على الأقل تقلل مخاطر حصول أمر كهذا. على أن محاولة شيربك، وخلافاً لكانط وأتباعه، ليس الاكتفاء بأسس مبادئ كونية وإنما بمشروع عمليّ قابل للنقاش والتطبيق من قبل المعنيين بشؤون العالم، سياسة وبيئة، من بني البشر أو سائر الكائنات من ذوات الحس، من أجيال اليوم أو ممن قد ينوب عنها الأجيال القادمة. على أن شيربك لا يستغني عن الفرضيات الكانطية الأساسية، وعصر الأنوار عموماً، وإنما يحاول مزاوجتها بفلسفة عملية، وهو لهذا السبب فهو يستند إلى ما يُعرف بـ«أخلاق المخاطبة» مما قال بها كل من الفيلسوفين الألمانيين كارل-أتو آبل ويورغن هابرماس. وهذه فلسفة عملية تُسمى «براجماتية ترسندالية» أو «براجماتية كونية» تنطلق من الأطروحة التنويرية النموذجية بأن العقل لهو القاسم المشترك ما بين بني البشر على اختلاف أديانهم وأوطانهم وثقافاتهم القومية والمحلية، وإن حقيقة هذا العقل تتيح لهم من الحرية أو الاستقلال لكي يكتشفوا أو يبتكروا القوانين والنواميس الكونية بما يتوافق مع هذه الحرية أو الاستقلالية.

فحقيقة أن الذات العاقلة هي العنصر المشترك ما بين بني البشر تسلم مسبقاً أن ثمة ذوات عاقلة أخرى وبما يحول دون نهاية للذات، على الأقل في هذه الأطروحة، إلى ما انتهت إليه من انقطاع وعزلة في فلسفة ديكارت. من هنا سعى الفيلسوفان المذكوران إلى ضرب من المخاطبة

يتجاوز الوصايا أو التعاليم التي تخاطب الذات فقط على ما هي الوصايا الأخلاقية عند كانط. وهذا ما يجعل الفلسفة بمثابة تحدٍ عملي يواجه من خلال الفعل الاتصالي وبواسطة ما يُعرف بـ«الفعل الكلامي»، أي الكلام الذي لا يخبر أو يفيد بقدر ما يسأل ويطلب ويعد، أي ينطوي على فعل ملازم. وإن «المنعطف البراجماتي» من حيث أنه مفهوم للحقيقة يشمل اتفاقاً عاماً يُصار إلى بلوغه من خلال الفعل الاتصالي، أو في المجتمع الاتصال، لهو الاستجابة العملية لفلسفة كونية شأن «أخلاق المخاطبة».

وإن«أخلاق المخاطبة» من حيث أنها كونية الطموح تصرّ على أن المعيار صالح إذا ما اكتسب الموافقة الحرة لكافة الأطراف المعنية. الموافقة هنا تعني الصدوع بأمر «قوة الحجة الأفضل» وهي قوة «غير قسرية» على ما يؤكد هابرماس بما يعني أن الحرية مضمونة للمشاركين. بيد أن الحجة الأقوى أو حتى فعل المخاطبة والاتصال لا يستقيم من دون شروط مسبقة يتوجب على المخاطِب التقيد بها. وهذه تتألف من المعني (أي قابلية المخاطَب على الفهم) الحقيقة والصدق والصواب الأخلاقي. وعلى رغم أن نظرية «أخلاق المخاطبة» تعزى إلى هابرماس وآبل معاً إلا أن ثمة فوارق حاسمة ما بين مقتربي الفيلسوفين إلى حد أن أحدهما يزعم بأن الآخر قد استغنى عن هذه النظرية تماماً.

وعلى ما يذهب آبل في مقالة غرضها تقويم موقع هابرماس من البراجماتية، فإنه يزعم بأن نظيره لم يستغن، في ما يتصل بالمعرفة والأخلاق، عن الميتافيزيقيا الكانطية فقط وإنما أيضاً كل ما يمت لما هو ترسندالي وكوني بصلة. فمن جهة المعرفة، يرى هابرماس، على الأقل في حدود ما يزعمه آبل، عرضية وليست مفارقة أو يقينية، وهذا ما يجعل الطموح باتجاه الكونية مشكوكاً فيه. إلى ذلك فإنه من وجهة الأخلاق، فلقد جعل هابرماس يغلّب مبدأ القانون، خاصة على صورة الدولة الدستورية، على مبدأ الأخلاق وهو ما يجعل الفعل أو الموقف الاتصالي أقل صلة بـ«أخلاق المخاطبة» التي من المفترض أن تستوي بموجبه.

هابرماس، من جهته، يرى بأن من الطيش تجاهل حقيقة قابلية الخطأ، وأن ليس من معايير وفرضيات مفارقة لسياقها التاريخي، المجتمعي والثقافي، بحيث تنسب إلى مدار الميتافيزيقيا. مع ذلك فإنه ينكر أن يفضي مثل هذا الزعم إلى القول بأولوية السياق المجتمعي والثقافي، على الأقل ما يبرر النسبية، فهو لا ينفك يصر على النازع الترسندالي، أو على الأقل الكوني، سواء في ما يتعلق بالمعرفة أم الأخلاق ولكن من خلال الجمع ما بين الفلسفة غير الميتافيزيقية والعلوم الإنسانية.

من الطبيعي والحالة هذه أن تكون الخطوة الأولى لمؤلف المحاضرة تقديم تقويم لمقتربي الفيلسوفين المذكورين بما يخدم غرضه في الخلوص إلى إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ كونية ملزمة. على أنه تقويم نقدي وليس توفيقياً، ويرمي في النهاية إلى تعديل ما يقول به الفيلسوفان المتنازعان بما يمهد السبيل لمقترب متعدد ومحسّن.

وعوضاً عن التسليم بأن معرفة العرضي قابلة للخطأ، ومن ثم فإنها لا يمكن أن تكون كونية، وهو ما يزعمه آبل في نقده لهابرماس، يرى شيربك بأن ليست كل معرفة لليومي والعرضي معرضة لخطأ مرتقب، مثلاً المعرفة المرتبطة بالعديد من الأنشطة المعتادة مما نقوم بها كل يوم، أو ما يسميه بالفكر الملازم للفعل. وهذا ما يحدو به إلى ضرورة الأخذ بكل حالة على حدة، أو ما يسميه بالمقترب «العيني الوجهة» وبما يتيح المجال لتبرير كوني وإن تعددي الطابع.

ولئن كان هدف المؤلف دفع مقترب آبل نحو التعددية، فإنه يجادل بأن تحسيناً لمقترب هابرماس لا مناص منه أيضاً. فهابرماس نفسه لا يتجه وجهة العينة وإنما يؤثر الاستناد إلى نظريات علم الاجتماع والقانون، فضلاً على ثنائيات مثل ثنائية الصلاحية والصدق أو المعيار والقيمة أو التبرير والتطبيق، وذلك ظناً منه أنه يحول دون الانزلاق نحو النسبية. بيد أن المؤلف يرى بأن التعددية لهي الوسيلة لحماية الطابع الكوني للمعايير المنشودة. إلى ذلك فإن مثل هذه النزعة التعددية والتحسينية، لا تزعم التطلع إلى بلوغ المثال والأسمى وإنما هدفها تجنب وهذا ما يجعلها أقرب استجابة للتحدي العملي.

وإن اتباع المقترب العيني الوجهة ليتطلب اشتغالاً في الفلسفة تحليلياً، أي ليس فقط تاريخياً ونقدياً على مختلف وجوهه مما هو سائد في ألمانيا وفرنسا، وإن من خلال التشديد على أهمية المقترب التحليلي يسعى شيربك إلى ضم الفلسفة النقدية التاريخية إلى الفلسفة التحليلية

الأنغلوفونية. على أن الدلالة البالغة لنزعة التعددية والتحسينية التي يقول بها المؤلف لتتجلى في اتساع مجال «الأطراف المعنية» التي تمليها أخلاق المخاطبة. وعلى ما يجادل المؤلف فإن المشاركة الحرة لكافة الأطراف المعنية، تبعاً للمبدأ الرئيسي لأخلاق المخاطبة، قد لا تكون قيض التناول نظراً إلى أن هناك العديد من الجماعات والأفراد من «الأطراف المعنية» ليس بمقدورها المشاركة إما لاستحالة منطقية، شأن مشاركة الأجيال القادمة، أو لعوائق صحية أو عقلية، شأن المرضى جسمانياً أو عقلياً، أو طبيعية، شأن الكائنات من ذوات الحس (أي الحيوانات) أو لأسباب طارئة كالتي تحول دون مشاركة من في وسعه المشاركة في الظروف العادية. لذا يقترح الكاتب تصنيف الأطراف المعنية إلى «رعايا أخلاقيين» و«مناقشين أخلاقيين»، الفريق الأول يضم كافة المعنيين أما الفريق الثاني فيضم القادرين على المشاركة في النقاش سواء كانوا من الأطراف المعنية أم من ينوب عنها، أي ممثلين لمصالح الجماعات غير القادرة على المشاركة.

وإن هذه النقطة الأخيرة لتدل على أن الفكرة المطروحة من خلال هذه المحاضرة ليست توفيقية الغرض حتى وإن نادت إلى الحوار والنقاش بين مختلف الأطراف. فإذ يصرّ المؤلف على حق مشاركة من لا يستطيعون المشاركة أو تمثيل أنفسهم أصلاً فهو لا يحض على سلوك خيريّ وإنما يسلم بأن الحق ليس حكراً على من يتمتعون بقوة المناداة به أو تحقيقه، وبما يوجب دفع حدود المساواة إلى حدها الأبعد. وإن هذا لأبلغ مظاهر الفكر النقدي الرامي إلى زعزعة المراكز المعهودة ليس فقط لأصحاب المركزية الأوروبية والأثنية عموماً وإنما لأصحاب المركزية الإنسانية من المنافحين عن حقوق الإنسان والداعين إلى التحرر. إن هذه المحاضرة في الحقيقة لهي بطريقتها الخاصة، وحتماً بلغتها غير اليسيرة على القراءة، المباشرة والأولى، أشبه بمعادل فلسفي لبعض الأنشطة المضادة للعولمة مما جعل العالم يشهدها في الأعوام الأخيرة. وإذا ما كان هدف الأنشطة المناوئة للعولمة الاقتصادية الدعوة إلى تقديم العدل على الربح فإن ما يدعو له غونار شيربك هو تقديم العدل على القوة.

العدل الكوني والحوار ما بين الحضارات

- المحاضرة:

لا يقتصر الموضوع العام لـ«العدل الكوني والحوار ما بين الحضارات» فقط على مسائل توزيع الثروة والاعتراف وإنما يضمّ السلام والقدرة على البقاء. في هذه المحاضرة، وانطلاقاً من التركيز على المسائل الأخيرة، سأناقش مسألة إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ ملزمة كونياً للقانون الدولي، ومن ثم، للسلوك وسط الدولة الواحدة وما بين الثقافات المختلفة.

عقب اتفاقية «ويستفيليا»، كان هناك تشديد على مسألة سيادة الدولة، يوصي بسياسة عدم التدخل ضمانة للسلام. لكن اليوم، ومنذ نهاية الحرب العالمية الثانية، خاصة في ضوء «محاكمات نورمبرغ» و«الإعلان العالمي لحقوق الإنسان»، وحديثاً «محكمة الجنايات الدولية»، هناك تركيز على محاكمات دولية قصاصاً لجرائم ضد الإنسانية ما قد تقترف في داخل أية دولة أو أي نظام شرعيّ. وإبان الحرب في صربيا، وهي كانت شُنت من دون تشريع مجلس الأمن الدولي، سيقت حجج من أجل تبرير معياري، احتسابي الطبيعة، على اعتبار أن مثل هذا التدخل هو بمثابة خطوة مبكرة نحو ظهور نظام تشريع دوليّ.

إن القانون الوضعي، الراسخ في مؤسسات ذات إقرارات شرعيّة، ليتمتع بحكم ذاته بقوة معيارية، ولكن في أوقات الشدة وإعادة التنظيم، ثمة حاجة إلى تبرير معياري للمبادئ الشرعية القائمة. مع ذلك فإن من البديهي في المجتمعات الحديثة ألا تكفي الحجج العلمية الصرف لوحدها حينما يتصل الأمر بتبرير معياري أساسي، وكذلك الأمر بالنسبة للحجج الميتافيزيقية أو الفقهية، أو تلك المحكومة بسياقها (الثقافي) والمستندة إلى خلفيات طارئة أو تقليدية. وحيث أن الأمر كذلك فإن ثمة من يطلب الإجابة من خلال التوجه إلى العقلانية ما بعد الشكوكية لـ«علم أخلاق المخاطبة»، أو أخلاق المخاطبة، كما هو عند هابرماس وكارل أتو آبل. في هذه المحاضرة سأجادل في سبيل مقترب «نظرية المخاطبة» هذه، على أنني سأشدد، في الوقت نفسه، على الحاجة إلى تحسينات له كما يرد عند آبل وهابرماس. مختصر القول، سأشتغل على توكيد أوثق على مقترب «التعددية»

و«التحسينية» وتوكيد أخف على فكرتيهما حول الأمثلة (أي صوغ الأمر على صيغة مثال) وذلك من خلال العمل على نحو تحليلي أوسع. مثلاً، تحليل حذِر لجملة من الاختبارات العقليّة المموضعة، ومن المفضل في سياق الحجج الممتنعة بالمعنى البراجماتي للكلمة. إن مثل هذا الضرب من «أخلاق المخاطبة» ليدل على مزيج من المناهج الأوروبية (أي تلك الشائعة في ألمانيا وفرنسا وعموم القارة الأوروبية) والتحليلية (أي تلك الشائعة، تقليداً، في بريطانيا والولايات المتحدة وجلّ الدول الأنغلوفونية).

وعلى هذا المنوال سأنوّه بالحاجة إلى «الحكم ذي العقلانية المتبادلة» في تقويم المطلوب من النُظم العلميّة والأكاديمية المختلفة في سبيل تحليل الوضع الفعليّ تحليلاً سليماً. وهذه إنما حاجة معرفة (إبستيمية) معقدة ما انفكت تتعاظم بعيدَ توجّه الولايات المتحدة/ناتو وجهة استراتيجية عسكرية تستند إلى سياسة التدخّل الفعّال والضربة الوقائية. وعلى المنوال نفسه أيضاً سأشير إلى الحاجة الفلسفية للعمل من خلال فكرة متدرجة لـ«الشخص» تمتد من الأشخاص الحاضرين إلى الأجيال القادمة، وأيضاً إلى الكائنات الأخرى من ذوات الحس- وعليه دفع حدود مدار التوزيع العادل عبر الأجيال، والفصائل الحيّة، تدريجياً وبما يمليه هذا الطموح الأخير من اعتبارات بيئية ذات صلة تتجاوز الحجج الراهنة ذات النزعة الإنسانية المركزية.

سأدافع أساساً عن أطروحة وضعية في ما يتعلق بإمكانية تبرير كوني لمبادئ معيارية، وفي الوقت نفسه التشديد على الحاجة إلى عمليات تعليميّة، «عابرة للقومية» و«عابرة للعقلانية»، بين العلماء والأكاديميين من جهة، وبين مختلف المعنيين على مدى الحضارات والأجيال. على أن من المتوجب علينا حينما نؤدي دوراً في مثل هذه العمليات أن نكون متنبهين إلى حقيقة رسوخنا، جماعة كنا أم أفراداً، رسوخاً ثقافياً وتاريخياً. ذلك أن الثقافة والتاريخ من الأمور التي تعني حتى المثقفين الذين يتلفظون بعبارات كونيّة.

- شروط خلفية في سبيل تبرير كوني للقانون الدولي:

هناك مسألة أساسية في القانون الدولي تعود إلى تبرير لاستخدام القوة العسكرية، عبر الحدود الشرعية والقومية، التبرير النمطي الدفاع عن النفس أو دعم الأمم المتحدة أو كلاهما معاً. وحيال تطور التقنية العسكرية الحديثة، من جهة، والتهديد الجديد للإرهاب والاضطراب الدولي، من جهة أخرى، فلقد ظهرت مسألة تصوّر موسّع للدفاع الذاتي، وفي بعض الأنحاء أيضاً فكرة نظام دولي جديد أساسه القوة. ولقد تعاظمت هاتان الفكرتان بفعل الهجوم الإرهابي على مركز التجارة العالمي في نيويورك، وهي الحادثة التي دعمت أطروحة الولايات المتحدة حول سياسة «الضربة الوقائية» في سبيل الأمن القومي والاستقرار الكوني. في الوقت نفسه ثمة قلق متعاظم إزاء الجرائم التي تقترفها النُظم الطاغية ضد شعوبها، وبما أدى إلى إعادة النظر في المبدأ التقليدي لسياسة عدم التدخل مهدت إمكانية تدخل عسكري في سبيل حقوق الإنسان خاصة حين يُصار إلى دعمها من قبل المجتمع الدولي وعبر مجلس الأمن الدولي.

إن ما يسمى بـ«مشروع الحداثة» كان قد تشكل مبدئياً بصيغة تفاؤلية باعتباره عملية تهدف على وجه ثابت إلى تعزيز السيطرة على الأسباب الطبيعية والاجتماعية المهددة للحياة، ومن ثم إلى تعاظم الأمن والوفرة الإنسانيين. ولكن في عصرنا هذا، وفي مواجهة شتى المخاطر والشكوك الملازمة للمشروع المذكور ثمة دواعٍ عديدة لمواقف أقل احتفالية حيال المحن الحديثة، وعلى رغم أن أشكالاً من المخاطر والشكوك عديدة يمكن بطرق مختلفة التأثير عليها والحد منها، فإن أشكالاً أخرى لا بد وأن تسود. أولاً، هناك الأشكال المرتبطة على وجه ملازم بقابلية المعرفة الإنسانية للخطأ، وهي من الشكوك المتعذر التغلب عليها. ثانياً إن الطبيعة المنظورية الوجهة الملازمة لمختلف النظم العلمية والأكاديمية تفاقم هذا الشك المعرفي الأساسي. ثالثا، أنه حينما تُدرج ضروب المعرفة هذه، وهي أصلاً منظورية وقابلة للخطأ، في سياق الاستخدام بواسطة شتى مؤسسات المجتمعات الحديثة فإن من الوارد ظهور عواقب غير مقصودة أو متوقعة مردها إلى الأداء الوظيفي المقيّد لهذه المؤسسات وتشظيها. رابعا، يجب أن نضيف إلى العوامل المذكورة ما يذكرنا بدور «العامل الإنساني» بما أنه يتجاوز أصلاً حدود أي تكهن شامل أو تحكم.

لهذا السبب فإن تحكماً شاملاً، ومن ثم أمناً، ليسا في المتناول. فدائماً سيكون هناك ضعف وخوف من أذى مقصود أو غير مقصود من المتعذر التقليل من شأنه. مختصر العبارة، وأشدها حصراً، فإن أية محاولة للتحكم الشامل في

ما يعني العقلانية الاستراتيجية والأداتية سوف تستنفد حدها عاجلاً أم آجلاً: ثمة في المجتمعات الإنسانية حاجة دائمة إلى الفعل الاتصالي والتفاهم يرجع أصلاً إلى ضرورة التطبّع المجتمعي في الطفولة وإلى التفاهم بين مجموعة النظراء التي ينتمي الفرد إليها. علاوة على ذلك فإن النقاش المفتوح والمستنير بين مواطنين أحرار ومتساوين ليمثل ضرباً من ضروب الاتصال التي تتجاوز العقلانية الأداتية والاستراتيجية.

إن هذه الملاحظات لهي بمثابة تذكير بوجود حدود ملازمة لفكرة التحكم التام في سياق البراجماتية والاستراتيجية القائمة على أساس العلم والتقنية الحديثين. ولسوف يُفرض على الأنشطة العسكرية، في زماننا هذا، أن تجري في إطار عمل لا مناص فيه من المخاطرة وانعدام اليقين، كما أن الحاجة إلى عقلانية اتصالية تامة ليست مما يمكن التقليل من شأنها. ومثل هذه القيود الإدراكية والمؤسسية لتسود في المجتمعات الحديثة لا محالة. إزاء كل هذا، وبالتزاوج مع المشكلات المذكورة، نواجه مع قضية التبرير الكوني لمبادئ معيارية أساسية مسألة لا يمكن أن تحلّ وظائفياً واستراتيجياً أي ليس بأي من العلم أو التقنية وحدها، ولا يمكن حلها من خلال أي دين أو فقه خاص طالما أن هناك أطروحات فقهية ودينية مختلفة، وأن كل أطروحة من هذا القبيل لهي في المجتمع الحديث عرضة للمساءلة النقدية. إن شعاراً شأن «الله أكبر» أو «ليبارك الرب أميركا»، ليس بحجة مقنعة بالنسبة لأولئك الذين يؤمنون بإله غير الذي يدعو إليه هذا الشعار أو ذاك، أو يؤمنون بالإله نفسه ولكنهم يتبعون مذهباً مختلفاً عن رافعي الشعار المزعوم، هذا ناهيك عن الذين لا يجدون فكرة الإله مقنعة أصلاً أو ذات معنى. وليس الحجج مركزية النزعة الأثنية أو محددة السياق معقولة طالما أن الأولى ليست مقنعة بالنسبة لأصحاب النزعة الأثنية المختلفة، والثانية لا نصيب لها من الفلاح في سياق ثقافي مختلف. ومن هنا فإن «الوطنية» حتى وإن تغنت بها قوة عظمى (شأن الولايات المتحدة) ليست بحجة وافية لتبرير ملزم كونياً لمبادئ أساسية للقانون الدولي أو للأصولية الدينية.

- رد حديث ما بعد ميتافيزيقي:

إن نظاماً شرعياً مؤسساً ومحصناً بقوة لا بد وأن يتمتع، بما هو عليه، بشرعية ملازمة. ولكن في أوقات الشدة والاضطرابات السياسية والشرعية يمكن الجدال بأن من المطلوب تبريراً مفارقاً للسياق المحدود، وصالحاً صلاحاً كونياً. ومن ثم فإن ثمة حاجة إلى تبرير يكون فلسفي الطبيعة، وإن ليس ميتافيزيقياً بالمعنى التقليدي بما يتعذر الدفاع عنه في المجتمع الحديث. لهذا السبب سوف نتجه الآن وجهة «أخلاق المخاطبة» كما نجدها في البراجماتية الكونية عند كل من كارل أوتو-آبل ويرغن هابرماس.

ولن يتفق كل الفلاسفة، أو المثقفين، على الرأي بأن تبريراً فلسفياً لمبادئ شرعية أساسية مطلوباً وممكن التحقق. ولا شك بأن فيلسوفاً شأن الأميركي ريتشارد رورتي سيكون أحد المشككين في كل من الحاجة إلى محاولة من هذا القبيل وإلى إمكانية تحققها. غير أننا، في هذه المحاضرة، لن نبدأ بالدفاع عن «أخلاق المخاطبة» وعن الرأي القائل بأن ثمة حاجة إلى تبرير فلسفي لمبادئ أساسية للقانون الدولي. وعوضاً عن ذلك سندخل النقاش بين كبار المبشرين بـ«أخلاق المخاطبة»، حصراً آبل وهابرماس، آملين بأنص كلما أمعنا في ذلك تتضح الحجج لمصلحة هذا الخطاب ومن ثم لفكرة التبرير المعياري.

نستهل الأمر بملاحظات عامة قليلة: إن «خطاب الأخلاق» لهو براجماتية فلسفية مصوغة على صيغة منعطف لغوي براجماتي يقوم من خلال التشديد على أهمية «القوة غير القسرية للحجة الأقوى» في سبيل حل خطابي ممكن لمزاعم صلاحية أساسية- ليس فقط الفرضيات المرتبطة بمزاعم الحقيقة ولكن أيضاً المعايير التي تنتظم السلوك الإنساني في صلتها بمزاعم الصلاحية المذكورة. وإن مسائل القيمة لتعتبر منذ البدء سياقية الحدود (أي القيم محكومة بسياقها الثقافي، أو التاريخي) في حين أن معايير الصلاحية تعتبر من حيث الأصل ملائمة لتبرير خطابي وكوني. وإن أي إنكار لـ«القوة غير القسرية للحجة الأفضل» يُنظر إليها بوصفها غير متماسكة من حيث الإحالة الذاتية، في سياق تناقض ذاتي أدائي. ففي حالة كهذه فإن المرء لينكر الشروط المسبقة لمثل هذا الإنكار- أي أن في حاله كهذه يكون ثمة تناقض أدائي. كما هو الأمر عليه، فإن «أخلاق المخاطبة» لتعمل على مستويين: شروط مسبقة معترف بها على وجه تأملي، في سبيل النقاش، وإجابات محصلة خطابياً في داخل الخطاب. وإن القائلين بـ«أخلاق المخاطبة» يحاولون، بواسطة حجج

من التناقض الذاتي الأدائي، أن يبينوا بأن ثمة شروطاً مسبقة للنقاش لا يمكن جدياً أن تنكر طالما أن هذه الشروط مسبقة الافتراض ضرورة. فلا غنى عنها لأي نقاش جدي يضمن متطلبات العلاقات المتكافئة ما بين المنضوين فيه سعياً إلى الوقوف على الحجة أو الحجج الأفضل. إنها شروط معيارية مؤسِسة لتبادل الحجج، بمعنى أن أي تبادل للحجج جدي لهو محال من دون هذه المعايير، وفي الوقت نفسه أنها منظمة للسلوك الجدلي، أي أنها تنظم سلوك المشاركين في تبادل الحجج وأن أي انتهاك لها ليعتبر خاطئاً من وجهة معيارية.

والمأمول في سياق نقاش عملي أن تتبع الحجج الأفضل بما يفضي إلى تبرير للمسألة قيد الجدل وذلك في سياق إجماع عقلاني يكون نموذجياً بين كافة المعنيين. وبهذا المعنى فإن الإجابة الصالحة لتتشكل في سياق عملية أمثلة (أي تحويلها إلى مثال) معادلةٍ للحقيقة التي ينبغي أن تُرى على وجه مسبق الافتراض في أي نقاش جدي: الإجماع المحصَل بين كل الأطراف المعنية في نقاش حرَ ومستنير وتحت شروط خطابية نموذجية للمقصود من الصلاح المعياري.

إنه لمن المعلوم بأن لـ«أخلاق المخاطبة» المصوغة على صيغة براجماتية كونية نقاداً وأنصاراً وأن بين الفريقين نقاشات مطولة حول المنزلة المعرفية لفكرة الإجماع المثالي وإمكانيتها، وأيضاً لفكرة «الوضع-الكلامي» على ما يسميه هابرماس، أو فكرة «جماعة من المؤولين والباحثين» على ما يدعو آبل. على أننا، في هذه الورقة، سنقصر أنفسنا على بعض الحجج المثارة حديثاً ما بين آبل وهابرماس، ومن ثم سنضيف إليها حججنا الخاصة.

كخطوة أولى دعونا، من باب التذكير، نخط بإيجاز النقاط الأربع التالية في ما يخص بـ«أخلاق المخاطبة» في سياق البراجماتية الكونية:

أولاً، هناك مزاعم متعلقة بشروط مسبقة، معيارية وضرورية.

ثانياً، هناك مزاعم تتعلق ببعض مضاعفات ناجمة عن هذه الشروط المسبقة من حيث المضمون العملي الممكن لتبادل الحجج، شأن استحالة المواقف اللاعقلانية والأثنية المركزية في سياق كوني الوجهة.

ثالثاً، هناك مزاعم تتعلق بإمكانية بلوغ خلاصات صالحة، في سياق نقاش عملي، بما يتعلق ببعض المسائل المعيارية الأساسية، وفي صيغة مشيئة عقلانية بما هو إجماع تحت الشروط الفضلى أو مُحسَنة كفاية بين سائر المعنيين.

رابعاً، هناك مزاعم تتعلق بالإلزام الأخلاقي لأن يُجهد في سبيل تحسين أو إمكانية بلوغ الأفضل لشروط خطابية في الحياة الفعلية.

لقد أثرنا في البدء السؤال حول إذا ما كان بالإمكان إيجاد تبرير فلسفي لمبادئ لازمة كونياً. وإنه لفي حدود أخلاق الخطاب، في صيغة براجماتية كونية يمكن الدفاع عنها بقناعة، فإن الإجابة على ذلك السؤال، فإن من الظاهر بأن عندنا مرشحاً مثيراً للاهتمام: تبرير خطابي الأساس نظري لمبادئ معيارية ذات إيحاءات تتعلق بقانون دولي، ومن ثم بالعلاقة ما بين الدول الأمم والحضارات.

ولكن أية مبادئ معيارية؟

تبعاً لـ«أخلاق المخاطبة» فإن الشرعية المعيارية ليتم تحقيقها بواسطة: أولاً، عقلانية خطابية تقضي نموذجياً البحث عن الحجة الأفضل، ومن ثم الانفتاح على كافة الحجج ذات الصلة، وثانياً، الشمولية التي تتضمن، نموذجياً، مشاركة واعترافاً متبادلاً بين كافة المعنيين. باختصار وبعبارة موجبة: ينبغي أن تُسمع كافة الحجج، وأن يُصغى إلى سائر المعنيين. أو باختصار وبعبارة سالبة: إن الاستبعاد غير المستَحق ليضعف الشرعية المعيارية.

من المحقق أننا في بعض النقاشات العملية والأكاديمية سنواجه متطلبات كفاءة موزعة على وجه غير متكافئ بين الناس، إلى ذلك ثمة أسئلة معقدة في ما يتعلق بمتطلبات مشاركة حقيقية حينما نفكر بالأجيال القادمة، أو «الحالات المعقدة» لأخلاق الطب البيولوجي والكائنات من ذوات الحس (أي الحيوانات) وهي مما لا تستطيع المشاركة في أي نقاش. لكن مبدأ شرعية الأخلاق الخطابية ليتطلب، على العموم، انفتاحاً جدلياً وشمولية مشاركة، فإذا صير إلى تطبيق ذلك على القانون الدولي من دون شمولية وانفتاح، أي، بعبارة صريحة، من خلال نزعة استفرادية وهيمنة خاصة هيمنة الدولة الواحدة، أو نظام الدين الواحد، مثلاً، فإن في ذلك ما يتناقض مع مبدأ الشرعية. ولذا فإن مبدأ الشمولية الخطابية لهو فكرة عقلانية وشرعية «ما بعد ميتافيزيقية» وتقليدية- فكرة حديثة، غريبة على القائلين بالنزعة الجوهرية كما عند الأصولية الدينية وعلى القبائلية.

ولكي نمتحن هذا الموقف نتوجه الآن إلى بعض المسائل المثارة حديثاً في السجال ما بين هابرماس وآبل.

- **مقترب هابرماس:**

حيال هجوم آبل على هابرماس، لائماً إياه على الإضعاف الحتمي للقلب الفلسفي والنظري للبراجماتية الكونية، وذلك من خلال انحيازه (أي هابرماس) لحجج وظائفية تجريبية، رد هابرماس مشيراً إلى فوارق «معمارية» ما بينها. ذلك أن آبل يشاء أن يؤسس تبريراً معيارياً «ما بعد ميتافيزيقي» في صيغة نظام أخلاق كوني (بوصفه طبعة منقحة ومجددة لـ«الحقوق الطبيعية») من حيث يمكن تشريع (أو نقد) النُظم والتطبيقات الشرعية. في حين أن هابرماس يشدد على الاستقلال النسبي للمعيارية القانونية في مواجهة الشرعية الأخلاقية ومن ثم فإنه يعتبر أن نموذج آبل التراتبي (إلى حد أنه يغطي المعيارية الأخلاقية أسفل المعيارية الأخلاقية) غير ملائم. وعوضاً عن ذلك فإنه يحاول أن يطور نظاماً ثنائياً للمبدأ الأخلاقي ومبدأ الديمقراطية على المستوى نفسه، كما هو الأمر عليه، كلاهما ضارب الجذور في «مبدأ المخاطبة»، وهو مبدأ معياري أساساً، لكنه ما انفك محايداً في ما يتعلق بالتمييز ما بين مبدأ الأخلاق ومبدأ الديمقراطية. وإن مبدأ الخطاب لهو على هذه الصيغة: «صالحة فقط معايير الفعل حيثما يمكن لكافة الجماعات المعنية الممكنة، باعتبارها مشاركة في خطاب عقلاني، الاتفاق عليها».

من جهة أولى، ثمة عند هابرماس (كما عند آبل) تشديد على الدور الإيجابي الذي يتمتع به النظام الشرعي في تأييده لمعايير السلوك الأخلاقي (بما يجعل من الممكن توقع السلوك المتوافق مع القانون من قبل المواطنين). ومن جهة ثانية، ثمة عند هابرماس (وخلافاً لآبل) شك حول قوة وحدود الحجج النظرية للبراجماتية الكونية. في حين نجده يتمسك بأهمية العمليات الخطابية، بوصفها العملية التعليمية (بما فيها اتخاذ أدوار متبادلة، والتكوين الخطابي للرأي) والسبيل إلى البت في السجالات المعيارية المتعلقة بالصلاحية والعدل (ما عدا مسائل القيمة السياقية الطابع)، يعرب هابرماس عن شكه تجاه قوة ومدى حجة النظر الذاتي من حيث مشكلة الفكرة المؤمثلة براجماتياً شأن الموقف الكلامي وفكرة المنطق القياسي للإجماع نظراً إلى مشاكل امتداد الحجج ذاتية الإحالة خارج ملكوت تبادل الحجج. ودعماً للمعيارية الكونية، وتعويضاً عن شكوكه حول أهمية وقوة الحجج الفلسفية الصرف، فلقد عمد إلى تأويل نظريات علم الاجتماع (كما عند لورنس كولبرج) والتحديث (كما عند ماكس فيبر) في أفق براجماتي معياري يشدد على نمط للاتصال متعذر التصغير وللعلاقات الشخصية المتبادلة على وجه متكافئ. وعند هابرماس فإن الاختلاف ما بينه وبين آبل يكمن في اختلاف حول مفهوم الفلسفة عند كل منهما: «أنا أسلم بأن النقاش حول البناء المعماري السليم للنظرية ليتعلق في نهاية المطاف بانشقاق حول دور الفلسفة نفسها».

-**مقترب آبل:**

رداً على ذلك يجادل آبل بأن الافتقار إلى مفهوم للتفكير يُتبع عند هابرماس لهو السبب الحاسم في خلافهما. فالحجج ذات الإحالة الذاتية، مصوغة في صيغة براجماتية كونية، لهي في القلب من فكر آبل: يتوجب علينا أن نتجنب التناقضات الذاتية الأداتية، ذلك إن مثل هذه التناقضات، ذات الإحالة الذاتية البراجماتية، لتمثل ضرباً من الامتناع يضعف ما يقوله المتكلم. فهي غالباً ما تكون مضمرة في ما يُقال أو يُفترض بطريقة حيث أن من المطلوب تحليلاً حريصاً وقادراً في سبيل الإفصاح عنها. هذه هي مهمة الاستخدام النقدي، أو السلبي للحجج ذاتية الإحالة: فقد يُنتقد الآخرون بسبب انعدام تماسك إحالاتهم الذاتية. إن الاستخدام النقدي للحجج بفعل انعدام تماسك إحالتها الذاتية غالباً ما يكون مقنعاً، ومثل هذه الحجج النقدية لتستخدم على وجه متكرر من قبل هابرماس وآبل على حد سواء. على أن المسألة الحاسمة بالنسبة لآبل لهي الاستخدام الإيجابي أو البنّاء لهذه الحجج. إنه من خلال التأمل في الامتناع الناجم عن التناقض الأدائي نمسي على وعي بحتمية الشروط البراجماتية. وفي هذا الصدد يتحدث آبل على «نقد المعنى» وهو ضرب من الحجج الفكرية تعمل من خلال ما يسميه بـ«عبور السلبية»- فبواسطة خلق امتناع نمسي واعين لبعض المبادئ المطلوبة لكي يُصار إلى تجنب مثل هذا الامتناع. هذا الاستخدام الإيجابي للحجج ذاتية الإحالة ليمثل فهماً مفارقاً وإن ليس الفهم المفارق «الترسندالي» عند كانط، والذي يُرى في صيغة مثال الفاعل-المفعول به للمعرفة السابقة على منعطف

اللغوية البراجماتية.
هذا حصراً هو قلب البراجماتية المفارقة. وبحسب آبل فإن هذا الاستخدام الإيجابي لحجج «نقد المعنى» البراجماتية تجعلنا على وعي بالشروط المسبقة لتبادل الحجج في صيغة المبادئ الضرورية المنظمة لمجتمع مثالي من المؤولين والباحثين، وأيضاً في سياق فكرة الإجماع ما بين الأشخاص العقلانيين وفق هذه الشروط النموذجية.
إن عمليات الأمثلة هذه لتعتبر من الشروط المسبقة، وهي مترسخة في أفعالنا الكلامية الجدالية طالما أن مزاعم الصلاحية الأساسية المرتبطة على وجه ملازم بهذه الأفعال قابلة للاستجابة من حيث المبدأ (شأنها في ذلك شأن مزاعم الحقيقة ومزاعم الصلاحية). ولكن نظراً إلى خطر انعدام العصمة الملازمة لأي نقاش جدي أو أي إجماع حقيقي، فإن فكرة الصلاحية، لكل من الحقيقة والمعيار، لتملي أمثلة حقيقية مقابلة.
إن فكرة عمليات أمثلة كهذه، فضلاً على المسألة الأساسية لمزاعم صلاحية ملازمة للفعل الكلامي لتوجد عند آبل ولكن أيضاً عند هابرماس وويلمر وغيرهما من الفلاسفة المرتبطين بفلسفة البراجماتية الكونية. وهذا التصوّر للأمثلة ليمثل الأساس لاعتقادهم في التوسط ما بين فكرة التبرير وفكرة الحقيقة (أو على نحو أعم فكرة الصلاحية، بما يتضمن الصلاحية المعيارية) ولكن في الوقت نفسه يتجنب مشكلات الواقعية المعرفية (الابستيمية الساذجة) المرتبطة بذلك التمييز ما بين الفاعل والمفعول به عند الابستمولوجيا الكلاسيكية. ويشير آبل وهابرماس وولمر وغيرهم من أتباع البراجماتية العالمية التي تشدد على الفعل-الكلامي أن يكرسوا تمييزاً مفهومياً ما بين التبرير والحقيقة، وفي الوقت نفسه ربطهما معاً. إن التبرير مرتبط في الوقت الراهن بأفضل الحجج، غير أنه يمكن أن يُفقد، على حد تعبير هيلاري بوتنام، في حين أن الحقيقة في سياق الشرط المسبق عند البراجماتية الكونية (أي بما هي الأمثلة) لهي نهائية وليست نسبية. والفارق ما بين هؤلاء الفلاسفة، من آبل إلى هابرماس وولمر، يقع في سبلهم المختلفة إلى تصور عمليات الأمثلة هذه. يدافع آبل عن فكرة جذرية لأمثلة البراجماتية الكونية تستوي على أساس تصوره المتحمس للتفكير الأدائي ذاتي الإحالة. هذا في حين أن ولمر قد جادل طوال الوقت بأن مفهوم آبل لهذه الشروط المسبقة شأن الإجماع النهائي من خلال الاتصال النموذجي لهو مفهوم ناقص، ليس فقط لأن هذه الشروط أبعد ما تكون عن التحقق الفعلي، مما يشدد عليه آبل، ولكن لأن هذه الشروط بالنسبة لولمر مثقلة ميتافيزيقياً، وفي النهاية، بلا معنى من حيث المفهوم: إن الوجود الإنساني محدود كما أن الاتصال الإنساني سيتميز على الدوام بمختلف وجهات النظر، ناهيك عن الافتقار إلى الشفافية. لهذا فإن فكرة الاتصال التامة، إشارة إلى الإجماع النهائي (في صيغة تركيب كامل لكافة وجهات النظر) ليس فقط مستحيلة إدراكياً وإنما أيضاً لا معنى لها من حيث المفهوم. ولا يمكنها أن تكون مثالية طالما أن هدفاً كهذا يتضمن إطاحة الاتصال الإنساني كما هو معروف عندنا.
هذه الحجج النقدية التي يعبر ولمر عنها لهي مقبولة قبولاً شاملاً عند هابرماس (بل وإلى حد ما يعتبرها نقداً ذاتياً لآرائه السابقة) وإن ليس كذلك عند آبل.
في مواجهة هذا النقد، فإن رد آبل يتألف من هجوم مضاد، أولاً في صيغة الاستخدام النقدي للحجج ذات الإحالة الذاتية (التناقض الذاتي الأدائي): أين يجد ولمر نفسه، من وجهة فلسفية، حينما يسوق مزاعم كهذه؟ ألا يقدم، في ما يتعلق بالمحدودية الإنسانية، واستحالة الاتصال المثالي والإجماع النهائي، مزاعم كونية الصلاحية؟ وإذا ما كان الأمر كذلك، فكيف يمكن لهذه المزاعم الكونية أن تجاري فلسفته الشكوكية الوجهة؟
كما يتضمن رد آبل، ثانياً، حجة بناءة. ففي حين يؤكد ولمر بحزم على العلاقة الملازمة ما بين الفعل الكلامي و«الحجة الصالحة» في الصيغة الدلالية لضمير المتكلم- مميزاً على هذا الوجه ما بين هذه العلاقة المعيارية معرفياً للحجج الأفضل، والعلاقة المحايدة للمعرفة التي توجد إما من خلال الإحالة إلى آراء المرء السابقة، أو إلى آراء الآخرين (باعتبارها مختلفة عن آراء المرء الراهنة)- يجادل آبل بأن الوعي النظري لقابلية المرء للخطأ حاضر فعلاً في الصيغة الدلالية للمتكلم، وهو السبب أصلاً لما نحن عرضة لمزيد من الحجج وعلى هذا مستعدين لمواصلة النقاش.
وعلى هذا المنوال يحاول آبل أن يبيّن أن النقد المثار ضد تصوره هو للبراجماتية الكونية لهو أقل قدرة من اضعاف موقفه مما يراهن عليه نقّاده.

- محاولة لتقويم المقتربين البراجماتيين:

أولاً آبل. لكي يعزز آبل حججه البراجماتية المفارقة «الترسندالية» تجده يشدد على التضارب ذاتي الإحالة لأي موقف قابل للخطأ، مقترحاً في الوقت نفسه، وداعماً لوجهة كارل بوبر في هذا السياق، أن معرفتنا لهي في الحقيقة عرضة للخطأ. ومن أجل التماسك ذاتي الإحالة، فإننا يجب أن نوقن بأن ثمة رؤية نظرية معصومة، هذا بالذات ما تشرحه البراجماتية المفارقة. على أن هذه الحجة القوية، من حيث المظهر، لتستند على تمييز صارم ما بين قابلية الخطأ التامة، من جهة، واليقين المطلق للبراجماتية المفارقة، من جهة أخرى. فماذا عن كفاية هذه الثنائية، أي قابلية الخطأ شبه التامة واليقين المطلق؟ هل أن مفاهيم النموذج ملائمة لفهم دور قابلية الخطأ في الحياة الإنسانية؟ وماذا عن تطبيق مفاهيم عالية المستوى كهذه على حالات عيانية؟ نحن نسأل: ما المفهوم؟ وأين تقوم المفاهيم بأعمالها؟ هذان سؤالان مهمان ومعقدان. هل ينبغي النظر إلى المفاهيم بوصفها مواقف عامة، وغالباً حاسمة، أو من الأفضل تحليلها وفهمها من خلال التركيز على الطريقة التي يُعمل بها في مختلف التطبيقات؟

بداية يمكن القول بأن المواقف والتطبيقات لهي هامة لكل من منزلة ودور المفاهيم وكذلك لتحليلنا نحن لهذا الدور. وإن من الملائم هنا أن نتذكر بأن المنعطف اللغوي-البراجماتي صير إلى تصوره على وجه مختلف تبعاً لاختلاف الفلاسفة. فهناك أولئك الذين تصورونه باعتباره تحولاً من المعرفة (أي الابستمولوجيا الكلاسيكية المستوية تبعاً لتصنيف الفاعل-المفعول به) إلى فلسفة متصلة بالفعل-الكلامي. وهناك أولئك الذين يرون بأن مثل هذا التحوّل قطيعة تشبه تغيّر البراديم، ويراه فريق ثالث في سياق عملية تعلم ديالكتيكية (تحويل التصورات السابقة إلى مفاهيم جديدة أفضل) وهناك أيضاً الذين يروون بأن هذا التحول ليس، بطريقة أو أخرى، كتحول مواقف ولكن كتحول في ممارسة الفلسفة: وعي ذاتي النقد لوهن وإبهام لغتنا يملي أسلوب تطبيق محترس تجنباً للمفردات الكبيرة، وعوضاً عن ذلك الاتكال على تحليل دقيق لعينات من الاختبار الفكري غرضه فهم أشد واقعية وتمييزاً للمفاهيم والعمل الذي يؤدونه في تطبيقاتنا المختلفة.

إنه حينما يُباشر تحليل كهذا عينيّ الوجهة للمفاهيم قيد الاستخدام سيكون من المريب الافتراض بأن كل الفكر قابل للخطأ (باستثناء الفكر المقيد على وجه لا مهرب منه إلى الحجج القاطعة ذاتية المرجع). افترض، على سبيل المثال، الفكر الذي يمكن أن يمتلكه الوكيل لسلوكه، بدءاً من الأفعال البسيطة، شأن حمل كوب شاي، عبور الشارع، شد برغي وما إلى هنالك. ونحن غالباً ما نرتكب خطأ ما حتى في حالات بسيطة كهذه. ولكن مع ذلك يمكننا قانوناً أن نجادل أن الوكيل يعرف ما ينبغي عليه أن يعرفه لكي يفلح في فعل ما يفعله. وهذا فكر ملازم للفعل مما لا يسعنا وصفه بأنه قابل للخطأ، على الأقل ليس بالمعنى الذي توصف به الفرضيات العلمية الصريحة في العلوم التجريبية. وهذه الأخيرة، أي فرضيات العلوم التجريبية لهي، على ما يبدو، الحالات التي يفكر بها القائلون بقابلية الخطأ (شأن أتباع كارل بوبر) حينما يتحدثون عن معرفتنا باعتبارها معرفة غير معصومة: الفرضيات التجريبية حتماً قابلة للخطأ، لهذا فهي محض فرضيات للتجريب في بحث تجريبي. لكن الفكر الملازم للفعل عند الباحثين، مثل ذاك الذي يحصل حينما يجرون هذا الضرب من البحث التجريبي، ليس قابلاً للخطأ، على الأقل، ليس على الصورة ذاتها. على النقيض من ذلك، يمكن للواحد أن يجادل بأن مثل هذا الفكر المسبق الافتراض، بوصفه صالحاً وجديراً بالثقة، من قبل الباحثين: ففي قيامهم ببحث تجريبي فهم يفترضون ضرورة، على وجه مسبق، بأن الأرض ثابتة وأن البراغي يمكن أن تُشد وأن أدوات القياس تعمل اليوم بالطريقة نفسها التي عملت بها في الأمس ..إلخ.

وأهمية فكر ملازم للفعل كهذا لهي موضع توكيد فتغنشتاين في أعماله اللاحقة، وهايدغر في أعماله المبكرة. فهذا الفكر مضمر وليس مموضعاً تبعاً لموضوع محدد، من هنا فإنه غالباً ما يدعي الانطواء على معرفة تكتيكية. ولكن إلى حد كبير يمكن استبانته والحديث عنه بطرق شتى. وحتماً فإن أي بيان فعلي لفكر كهذا يثير إمكانية سوء الفهم، من هنا ثمة مظهر من مظاهر قابلية الخطأ مقيد إلى عمليات «الافعلة» هذه. ومع ذلك فإن الإمكانية الثابتة للخطأ في حالة عيانية للتعبير الفعلي (من صيغة الفعل) لا تدل بأن كل حالات الأفعلة (أي صوغ الأمر على صيغة فعل) غير مؤكدة.

وهذه النقاط إنما تُذكر دلالة على أن الثنائية الفظة ما بين فكرة كبيرة لقابلية الخطأ والإطلاقية القاطعة للنظر ذاتي الإحالة للبراجماتية المفارقة (كما عند آبل) تظهر معدومة الكفاية حينما نشرع النظر إلى مختلف التطبيقات المعرفية (الإبستيمية) وثيقة الصلة وكيف أن مفهوم قابلية الخطأ يمكن، في حالات كهذه، أن يُحلل على وجه معقول تماماً. وفي حدود أن طريقة الفهم عينية الوجهة لذات معنى، فإنها، على ما هي عليه، تضرب في كلا الاتجاهين. فهي بتوكيدها على فرادة النظر القاطع للبراجماتية المفارقة، تشكك في ثنائية آبل، غير أنها في الوقت نفسه تشكك في قابلية الخطأ عند الفلاسفة من ذوي الميل الشكوكي، أكانوا من مقلدي بوبر، أو من أتباع ما بعد الحداثة المدافعين عن اللغة بوصفها مغرقة في الإبهام واجتماعية الرسوخ إلى حد أنها لا تسمح بأية مزاعم صلاحية كونية.

في جدل كهذا أفضل أن أحاجج لصالح طريقة عمل في الفلسفة «عينية الوجهة» وأشد حساسية تجاه ضروب وتفاوتات التطبيقات المفهومية المختلفة. وطريقة العمل هذه لها اشكالاتها خاصة للفضاء الواقع خارج قلب البراجماتية المفارقة (كما يستدل في الفقرة السابقة، إشارة إلى حالات اليقين المختلفة عن تلك الحالات البراجماتية المفارقة عند آبل) لكن هذه الطريقة المحترسة في التفلسف، لها أيضاً اشكالاتها تجاه قلب البراجماتية المفارقة نفسها: يفترض آبل أن منهج «نقد المعنى» ذاتي المرجع القاطع في الجدل ليكشف عن ضرب فريد من الامتناع العقلي، وذاك الذي يبين على وجه نظري نوعاً فريداً من الضرورة في سياق ما لا يمكن تجنبه على وجه قاطع.

ولكن كيف لنا أن نوقن أن ثمة ضرباً من الامتناع العقلي واحداً في مختلف الحالات؟ مثلاً إن لمن للممتنع عقلياً، وعلى وجه مساوٍ أن ننكر صلاحية القول «أنا هنا أزعم بأنني موجود» كما هو الأمر بالنسبة لإنكارنا القول «أنا هنا أزعم بأنك موجود» أو القول «أنا هنا أزعم بأن الإجماع لهو الهدف المثالي لأي جدل جدي». هذه العينات موجودة عند آبل ولكن من دون نقاش مرضٍ حول إمكانية الفوارق المعرفية بينها، وحيث من المفترض أن يؤدي الإنكار إلى الامتناع. وبالإشارة إلى الأقوال المستشهد بها، ثمة درجة مطلوبة من الوضوح النظري لكي نفهم أكثر (بل ومن الوارد أن نقبل) القول الأخير (أي ذاك القول المتعلق بالإجماع) عوضاً عنه في الأول (أي عن وجود المتكلم نفسه). وليس من الثابت أن القولين الأول والثاني متماثلان معرفياً، لذلك فإنني أزعم أن في قلب البراجماتية المفارقة أصلاً، والأقرب من ذلك إلى محيطها الفلسفي، يبدو أن ثمة تعددية في العينات والأفكار المختلفة للامتناع العقلي.

هذا الزعم لا يمثل نقداً حتمياً للبراجماتية المفارِقة، وإنما تحويلاً لها تعددي الوجهة. وإنه لفي صنيع كهذا فإننا نبدي اهتماماً أكبر ببعض الحجج المضادة الحاسمة، ليس فقط تلك الصادرة عن أتباع «ما بعد الحداثة»، من ذوي الاهتمام الأدبي، ولكن أيضاً من فلاسفة عينيّ الوجهة من ذوي التدريب التحليلي. وإنه إذا ما كان الأمر كذلك فإن مقتربي التعددي لا يُضعف، بل يقوي النقاط الأساسية في البراجماتية المفارقة في سياق زعمها بأنها حجة مضادة للشكوكية، ولكي تكون حجة في سبيل إمكانية الصلاحية الكونية، ليس فقط بمعنى الحقيقة ولكن أيضاً بمعنى المعايير الأساسية للصلاحية والعدل. وإنه على هذا المنوال أجادل لصالح براجماتية مفارقة ولكن حساسة تجاه الفوارق والتفاوتات اللغوية والتي تحلل، بقدر من الاحتراس، تشكيلة من العينات. جملة القول أن مزاعم الصلاحية ملازمة الفعل، وحصراً مزاعم الصلاحية ملازمة الفعل الكلامي، واحتمال تحولها إلى تداخل خطابي محاولة لحلّ بعض المزاعم تبعاً لـ«القوة غير القسرية للحجة الأفضل»، والرؤية النظرية إلى شيء من الشروط المسبقة المعيارية والتأسيسية لضرب من الجدل الجدي، لهي جميعاً محققة ولكن من خلال التشديد على القوة الملزمة لما يُعتبر بالحجة الأفضل أو بالأحرى، الالتزام بأن تتجنب معرفياً الحجة الأدنى من مستوى الصلاح.

هذه التعددية و«التحسينية» الموجهة ضد ما هو أسوأ عوضاً عن التطلع إلى ما هو أسمى (تبعاً لأطروحة أولية ما هو سلبي) لا تنطوي، والحق يُقال، على فكرة قوية وغنية لإجماع متقارب واتصال مثالين غير أنها تدافع عن معايير كونية الصلاحية وفي الوقت نفسه ذات جذور براجماتية، إلى ذلك فإنها تدافع عن احتمال العمليات الخطابية بوصفها كلاً من عمليات تعلّم متبادلة وأيضاً عمليات غرضها الإيضاح الجدلي وحلول ممكنة. أما فكرتها بالنسبة للنظر

البراجماتي المفارق ذاتي الإحالة عينيّ التوجه وميال للتشكيلات وهذا النوع من نظر «نقديّ المعنى» ليمتد أيضاً أبعد من مجال الحجج البراجماتية، ذاتية الإحالة، وليضم تشكيلة عينات تستوي على حجج من الامتناع العقلي، كل منها يكشف عن شرط تأسيسي مسبق، إما لأجل نشاطات خاصة أو أفعال عامة.

- **هابرماس:**

وحيث أننا نلتمس تبريراً للقانون الدولي ينبغي علينا منذ البدء أن نقدم تقويماً إيجابياً لهابرماس خاصة لجهة توسعه الشامل في نظرية القانون، جامعاً بذلك النظر الفلسفي حول مزاعم الصلاحية المعيارية والاعتبارات المؤسسية إلى أداء النظام التشريعي في المجتمعات الحديثة. وفي صنيعه هذا فإنه يربط نفسه بمواقف رئيسية في النقاش الدائر حول نظرية القانون.

وكان هابرماس في طور مبكر من حياته الفكرية قد تعرض لمخاطر التدخل التشريعي في عالم الحياة، بما هو كيان المجتمع الثقافة والهوية، غير أنه اليوم يشدد على الدعم الإيجابي للحافز الأخلاقي الناجم عن دولة الدستور ونظامها التشريعي. مع ذلك فإن كتاباته المبكرة حول نظرية التحديث والاجتماع ما انفكت تتمتع بأهميتها السابقة كخلفية لأعماله اللاحقة حول إمكانية الالتزامات المعيارية في المجتمعات الحديثة، أي في سبيل معايير عدل وصلاحية كونية (وإن ليس لأسئلة القيمة التي تُرى كأسئلة سياقية) يمكن القول على وجه التقريب أن هابرماس وآبل يحملان آراء متشابهة حول المسألة الأخيرة بيد أنه حينما يصل الأمر إلى التبرير المعياري للأخلاق وأيضاً الشرعية، بما فيها الشرعية الدولية، ثمة فوارق جمة ما بين الاثنين.

على أن نظرية هابرماس تنطوي على اشكالية فلسفية في ما يخص اولاً، بناء حجته الأساسية، أي ما يتصل بالعلاقة المتبادلة لمبدأ المخاطبة ومبدأ الكوننة. وثانياً، العلاقة التبادلية لهذه المبادئ بـ«مبدأ الأخلاق» و«مبدأ الديمقراطية»، وثالثاً، بما يخص التعيين الأبعد لشتى الحقوق الاجتماعية والشرعية. فضلاً على أن ثمة إشكالية في مبدأ المخاطبة ومبدأ الكوننة حول التبرير الفلسفي للصلاحية المعيارية، وهي الإشكالية التي يواجهها آبل من خلال تقديم إجابة في سياق البراجماتية المفارقة. بيد أن الإجابة غير مقنعة بالنسبة هابرماس نظراً إلى نزعة الأمثلة التي تنزع إليها البراجماتية المفارقة ومزاعمها المتطرفة ذاتية الإحالة في التوصل إلى خلاصات تحقق المعايير الصالحة كونياً.

على أن هابرماس لا يبدو وكأنه يقدر إمكانية استخدام عيني الوجهة أوثق وحساس اللغة للحجج «نقدية المعنى» من الامتناع بما فيها التناقضات الذاتية الأدائية. وعوضاً عن ذلك فإنه يعتمد على دعم مشترك من نظريات التحديث والاجتماع والقانون ومن ثنائيات مفهومية شأن الصلاحية والصدق أو المعيار والقيمة أو التبرير والتطبيق- وفي كل حالة فإن من المفترض أن يكون الأول كونياً في حين أن الآخر محكوم بسياقه. ومن المفترض أيضاً أن تحول هذه الثنائيات دون الانزلاق نحو النسبية لا سيما النسبية التي تخص المعايير الأساسية للعدل والصلاح، وهي لتصاغ في صيغة مفاهيم عامة نسبياً تقدم تفسيراً من خلال النقاش ذي المواقف عالية المستوى عوضاً عن التحليل الحذر للعينات والطريقة التي تستخدم فيها المفاهيم في التطبيقات النظرية المختلفة. لذلك أرى أن براجماتية مفارقة معدّلة في صيغة أكثر تعددية وتحسناً يمكن أن تساهم بصورة أفضل لحل مسألة وقاية الكونية المعيارية عوضاً عما يمكن الحصول عليه بواسطة هذه الثنائيات، وفي الوقت نفسه تجنب الحجج النقدية المثارة ضد المزاعم المتطرفة لموقف آبل.

هذه هي النقطة الرئيسية في تقويم آبل وهابرماس: طريقة أخرى في الاشتغال في الفلسفة أشد حساسية إلى تشكيلة التطبيقات المفهومية في النقاش، كما في عالم الحياة، له فائدته لكل من مقترب هابرماس وآبل. وهذا على أية حالة لا يعني بأن من المتوجب إطالة النظر في المواقف العامة وإنما أن طريقة في الاشتغال في الفلسفة أكثر تحليلية يجب أن يُصار إلى نشرها في هذا الحقل النظري بشروط براجماتية مسبقة. وإنه ليمكن وصف افتراضي هذا، وكما سبق الإشارة، بأنه محاولة للجمع ما بين الفلسفة التحليلية والقاريّة (الأوروبية)، تحليل ذاتي النقد وعمليّ الوجهة للشروط البراجماتية المسبقة.

- الرعية الأخلاقية والمناقش الأخلاقي:

سأخلص بإضافة ملاحظات قليلة إلى مبدأ المخاطبة القائل:

«أن معايير الفعل الصالحة لهي فقط التي يمكن لكل الأطراف المعنية المحتملة الاتفاق بشأنها باعتبارها مشاركة في المخاطبة الأخلاقية.»

غير أن من المحقق بأن هناك «أطرافاً معينة» لا يمكنها المشاركة في أي مخاطبة عقلانية. هناك أولاً، شتى الأسباب الملموسة التي قد تحول دون مشاركة هذا الشخص أو ذاك في هذا النقاش أو ذاك بما قد يكون لمصلحته من عواقب. وإنه نظراً إلى هذه الصعوبة يُصاغ مبدأ المخاطبة بصيغة افتراضية (Zustimmen Konnten) أي «ما يمكن الاتفاق عليه». بيد أن مصطلح Konnten لهو مصطلح غامض وملتبس طالما أن ثمة من الأطراف المعنية ما لا يمكنها المشاركة في نقاش عقلاني ليس فقط لأسباب ملموسة عارضة وإنما لأنها أصلاً غير قادرة على فعل ذلك. إن الحالات الصعبة بالنسبة لأخلاق الطب الكيميائي معروفة للغاية. هذه الحالات لا تقتصر على القاصرين ممن لم يبلغوا مستوى النضج المتوخى في سبيل المشاركة الخطابية ولكنها تشمل أفراداً فقدوا القدرات الخلقية كأشخاص ولم يعد في وسعهم استعادتها ثانية بما يتيح لهم المشاركة في نقاش عقلاني، كذلك الأمر بالنسبة للمعاقين منذ الولادة.

ففي حالات كهذه ثمة «أطراف معنية» لا يمكنها المشاركة في نقاش عقلاني لأسباب شتى. وحيث أن الأمر كذلك فإن من المطلوب أن يكون ثمة ممثل مسؤول للدفاع عن مصالح هذه الفئات. وهذا يعني، مفهومياً، بأننا نحتاج إلى أن نميّز ما بين أولاً، أولئك المعنيين، أي الرعايا من أصحاب الجسم الاحيائي القابل للأذى، ويمكن أن نسميهم رعايا أخلاقيين أو رعايا من أصحاب الموقف الأخلاقي. وثانياً، نحتاج إلى مشاركين محتملين في نقاشات عملية يمكن أن نسميهم بمناقشين أخلاقيين. وليس كل الرعايا الأخلاقيين مناقشين أخلاقيين، بيد أن من المتوجب أن يكون المناقشون رعايا أخلاقيين لكي يسعهم الانضواء في محور النقاش العملي.، ولهذه النقطة تبعاتها، سواء معرفياً أم في ما يتعلق بمسألة سعة مفهوم الرعية الأخلاقي (أي الطرف المعني).

معرفياً فإن هذه مهمة شاقة طالما أن نظرية المخاطبة لتتمثل في صيغة المشاركة الممكنة. ذلك أنه حتى في حالة إسقاط المصطلحين العويصين «إجماع» و«موقف الكلام المثالي»، تبقى مشكلة إمكانية مشاركة كافة الأطراف قائمة. وإن نمذجة نظرية المخاطبة على مفهوم للمشاركة الخطابية، للنقاش باعتباره تبادل حجج وأيضاً كعملية تعلّم متبادلة تتطلب اتخاذ دور حقيقي في سبيل هوية محسّنة وتكون تفضيلي، إنها منمذجة على المشاركة هنا والآن بين المناقشين الأخلاقيين الذين هم أيضاً رعايا أخلاقيون. أما بالنسبة للأجيال المقبلة والحالات الطبية العسيرة، فإن مشاركة خطابية من هذا النوع لهي مستحيلة من حيث المبدأ. على هذا فإن من المتوجب على ممثلين دفاعيين أن يعنوا فقط بمقاصد «أخلاق المخاطبة»، وهذا ما يعني أن من المتوجب على أصحاب الكفاءة أن يأخذوا قرارات مسؤولة في ما يتعلق بخير هؤلاء، من حيث كونهم رعايا أخلاقيين، سواء من حيث الفعل أو الإمكان- قرارات تتعلق بما يمكن أن يكون صالحاً وجيداً لهم. وفي حدود أننا نعرف بأمر الحاجات الأساسية يبدو بأن من الأسهل بلوغ إجماع خطابي حول كيفية تجنب الأذى عوضاً عن كيفية بلوغ السعادة. علاوة على ذلك، وفي حدود القيم المرتبطة بالنظم المفهومية، يمكن أن يكون هناك نقاش مستنير وقرار حول الكفاية النسبية وانعدام الكفاية للنظم المفهومية المختلفة في حالة ما. ويمكننا إلى الحد نفسه أن ندافع عن بعض قرارات القيمة التي يأخذها الممثلون المدافعون. وبهذا المعنى فإن درجة من «الأبوة» لا مناص منها، بل مرغوبة. وفي حالات كهذه يجب أن نتحدث عن أبوة شرعية، وإن مبدأ المشاركة ليتحول إلى نقاش مستنير حول الحاجة إلى التأويل وتجنب الأذى للرعايا الأخلاقيين الذين لا يستطيعون أن يأخذوا دوراً في النقاش المنشود.

أما بالنسبة لتوسيع مفهوم «الأطراف المعنية» بحيث تشمل الرعايا الأخلاقيين مما لا يسعهم أن يلعبوا دوراً، يمكننا إحالة الأمر إلى النقاط التالية: إن من المطلوب أخذ أجيال المستقبل بالحسبان من وجهة معيارية طالما أنهم شخوص معنيون بعاقبة قراراتنا وأنشطتنا. لذا يتوجب حماية مصالح الأجيال المقبلة بواسطة ممثلين لهم مسؤولين. وثمة، من دون شك، تبعات عملية لهذه النقطة، سواء ما يتعلق بالقانون القومي، أم القانون الدولي، وأيضاً بالنسبة لتضارب المصالح، خاصة في ما يتعلق بندرة المصادر البيئية (وهو أمر يتعلق بالأجيال المقبلة كما بالرعايا الأخلاقيين من غير البشر) وإنه لمن هذا المنظور فإن ثمة

موضوعاً هاماً للقانون الدولي شأن ندرة، وضعف المصادر البيئية إضافة إلى موضوع شأن إمكانية التدخل المستقبلي للتقنية الإحيائية في الحيوية الإنسانية ما يترك أثراً على مسألة الهوية. إلى ذلك فهناك المسألة العويصة المتعلقة بكيفية رسم خط معياري التبرير ما بين البشر وغير البشر، خاصة حينما يكونون رعايا أخلاقيين، أي من ذوات الحس مما يمكن لقراراتنا وأفعالنا أن تُلحق أذى بها. باختصار فإنه في تطبيق تحليل عينيَ الوجهة، فإننا نضطر إلى أن نقرّ بأنه أياً كانت القدرة أو الخصوصية التي قد نجدها مقنعة في سبيل إلحاق معياري لموقف أخلاقي (يتضمن حماية تمثيلية في نقاش عملي) سيكون هناك ناس ممن لا يرتقون إلى مستوى هذه المعايير، أو أن بعض الكائنات غير البشرية يمكنها الالتزام بهذه المعايير على وجه أفضل مما يسع بني البشر. وعلى أية حال، لا يبدو أن ثمة مسوغاً لتمييز قاطع ما بين البشر وغير البشر حينما يصل الأمر إلى مسألة الموقف الإنساني ومن ثم مطلب التمثيل الخطابي. ولهذا النقطة الأخيرة تبعاتها المعيارية وأيضاً الشرعية: فإذا لم يكن ثمة حد قاطع ما بين البشر وغير البشر، فإن خلاصة معقولة يمكن أن تكون موقفاً شاملاً، عوضاً عن المواقف الاستبعادية الوجهة، بما يجيز ضم المخلوقات غير الإنسانية إلى ملكوت الرعايا الأخلاقيين. وهذا ما يعني بأن أجزاءً مما كان من المعهود اعتباره بمثابة «طبيعة»، شأن الحيوانات من ذوات الحس، ينبغي أن تُحمى خطابياً من قبل ممثلين لها.

وبذا فإنه يمكن التغلب على أخلاق المركزية الإنسانية لصالح أخلاق بيئية من سياق تدريجي يمتد ما بين البشر إلى ملكوت الكائنات من ذوات الحس جميعاً. هذه التدريجية الأخلاقية لها من دون شك عواقبها البعيدة لكل من الأساس والامتداد المعياريين للقانون الدولي. وعلى العموم فإن هذا يعني بأن على نظرية المخاطبة الاتكال على حجج معقولة، وإن قابلة للخطأ، باسم كائنات أخرى من ذوات الحس، وهذا يعني بأن الطابع الانضوائي لنظرية المخاطبة ينبغي أن يتعرض لعملية تحسين تدريجية حساسة تجاه شتى العينات. وهذا الاقتراح يمثّل، في رأيي، تحوّلاً ضرورياً لمقتربي هابرماس وآبل للصلاح المعياري، بما فيه العدل في صيغة تشريعية. وهذا الضم للرعايا الأخلاقيين الذين ليسوا ولا يمكن أن يكونوا مناقشين أخلاقيين لها تبعاتها الحيوية بالنسبة للقانون الدولي: إن مبدأ الحكم الذاتي عبر المشاركة السياسية والخطابية يجب أن يتحوّل بطريقة تجعله يشمل دفاعاً شرعياً وخطابياً لكافة الأطراف القائمة، أي كل الرعايا الأخلاقيين، وأيضاً لحماية البعض منهم ممن لا يسعهم المشاركة في نقاش عملي والانضواء في عمليات ديمقراطية، وذلك من خلال ممثلين لهم، وإلى حد أنه إذا ما كان هؤلاء الرعايا معزولين، فعلاً أو بنيوياً، فإننا نكون حيال انتهاك لشرعية القانون الدولي.

-خلاصات:

على خلفية هذا التقديم الموجز لمقترب كل من هابرماس وآبل لمسألة إمكانية تبرير فلسفي للمبادئ الملزمة كونياً، بما فيها القانون الدولي وفي سبيل عدل أساسي ما بين الأمم والأجيال، سأشدد بشكل خاص على الرغبة في طريقة عمل أشد تحليلية الوجهة، والتي برأيي ستقوي هذه المحاولة بوصفها تبريراً لمبادئ أساسية كونية على المستوى التشريعي والأخلاقي.

هذه المبادئ تملي، كالتزام أساسي في سبيل مجتمع دولي متحضر، أولوية العدل وليس القوة. وهو ما يعني أن استخدام القوة ينبغي أن يُشرّع بالتوافق مع هذه المبادئ مطبقة بحذر في مواقف ملموسة. وإن هذا المفهوم ليتطلب تعاوناً خطابياً وبحثاً عن نمط من المشيئة المعقولة تفضي إلى اتفاقات ومؤسسات دولية وتحاول أن تتجنب النزعة الإستفرادية، خاصة حينما يقوم الأمر على تفاوت غير معقول وتأويل مسرف في نزعته الأحادية. علاوة على ذلك، فإننا إذ نعيش في مجتمع حديث نوقن أن التقنية الحديثة وإن يسّرت سبيل السوق المعولم فإنها أيضاً تجعل الإرهاب الكوني أسهل. وإن لمن المتوجب، في مجتمع المخاطرة هذا، الأخذ بالحسبان العواقب المؤذية غير المقصودة بالقدر الذي يؤخذ به الأذى المقصود شأن خطر هجوم إرهابي أو تخريبي ينفذه نفر طائش أو مجموعة شاذة أيديولوجياً.

حيال خلفية هذه المبادئ الشرعية الأساسية، ومن خلال تفهم واقعي للمخاطر المحتسبة في مجتمعات حديثة تقوم على التقنية الحديثة، ينبغي أن نقوم بأفضل ما بوسعنا لكي نؤسس مؤسسات دولية كافية لتقليل الأفعال المؤذية، بما في ذلك النزاعات السياسية، وأيضاً من أجل شروط محسّنة

لعدل كوني وعابر للأجيال. ونحن إذ نصنع ذلك فإننا نحتاج إلى أن نأخذ بعين الاعتبار شتى الآراء الأكاديمية والعلمية، ولكن من المهم في تأليف شتى هيئات الخبراء أن نتجنب الانحياز غير المبرر طالما أن سيطرة غير مبررة لضرب معين من الخبرة قد يُلحق أذى بكلٍ من عقلانية الصورة المقدمة وبإمكانية حصول الجماعات معدومة الامتيازات على فرصة مساوية من التمثيل الكافي والقول الملائم. وكما نعلم فإن المصلحة الاقتصادية والمنظور العسكري غالباً ما يعينان الموقف، ومن ثم، تقرران جدول الأعمال ووسيلة حل المشكلة على نحو ما هي مصوَّرة في إطار هذه المصلحة وهذا المنظور. فلكي نتجنب انحيازاً غير مرغوب أو معقول حول كيفية تأليف منظورات ونظم علمية أو أكاديمية قد يكون من المفيد تحسين كفاية الجمهور في «المعرفة العلمية» ومن ثم تحسين قدرته على التفكير في تأليف قائم لمنظورات نظامية. بهذا المعنى فإن من المطلوب القدرة على التفكير ما بين النظم (أي لعقلانية عابرة للعقلانيات المختلفة). فلكي يُنشر العدل الكوني والحوار ما بين الثقافات، ثمة حاجة مساوية لعقلانية عابرة للقومية. لهذا الغرض بالذات ثمة درس يجب أن نتعلمه من نظرية الخطاب مشددين على الحاجة إلى الاتصال والاعتراف المتبادل في النقاش: هذا الاعتراف المتبادل لا يملي استبعاد النقد ما بين الثقافات وإنما استبعاد التكافؤ أثني المركزية ما بين الشخوص والشعوب، وبما يعني الاعتراف الأساسي بكل الشخوص والشعوب. وفي الوقت نفسه فإنه ييسر، بل يتطلب نقداً عادلاً ومشرفاً للأفعال والأفكار المنحازة أو غير الملائمة، أو الخاطئة تماماً- نقداً شرعياً وأخلاقياً ومعرفياً. فمن دون إمكانية نقد متبادل، خطابي الأساس من هذا النوع، لا يمكن أن يكون هناك اعتراف حقيقي ولا عملية تعلم حقيقية ترتكز على التبادل الخطابي وأخذ الأدوار ما بين الأشخاص والشعوب.

في هذا السياق فإنه لمن المهم التفاعل ما بين نظرية المخاطبة باعتبارها تطبيقا اتصاليا والنظرية المعيارية للتحديث والاجتماع. ولكن في حالات عديدة يمكن أن يكون هناك توتر ملازم ما بين التقنية الحديثة وممارسات اجتماعية ذات صلة من جهة، ومواقف وبنى ما قبل حديثة، من جهة أخرى. وهذه، على ما يبدو، مشكلة أساسية في العديد من الدول الإسلامية. لكن هناك توتراً مشابهاً في بلدان غربية، شأن الولايات المتحدة مثلاً، وحيث البلاغة الدينية مقبولة سياسياً نظراً إلى الافتقار إلى التحديث الثقافي في سياق نظر ذاتي شكوكي النزعة في قضايا كهذه. وحينما يصل الأمر إلى الحاجة إلى الحوار ما بين القوميات والثقافات، ينبغي علينا أن نأخذ بعين الحسبان تشكيلات أساسها القيمة وثقافية خالصة. أما على المستوى الاتصالي، فثمة حاجة إلى حوارات تنشر التفاهم المتبادل، وأيضاً إلى نقاشات في سبيل حجج أفضل على مختلف المستويات. باختصار، ثمة حاجة إلى فهم معدّل وليس فقط تبرير معدّل. علاوة على ذلك، ينبغي أن نوقن أن هناك «حوارات كبيرة» وأيضاً «حوارات صغيرة»، وثمة حاجة إلى إيضاح المنظور الشامل وإلى تقليد وأن نناقش إنجازات هذا التقليد وقيمه. غير أن ثمة حاجة أيضاً إلى الإصغاء إلى تأويلات وتعليقات سياقية الحدود ملموسة تستند إلى خبرات مواقف «حياة العالم» والخبرات الشخصية. وإن لمن المهم أن نتحدث مع ناس وليس فقط عنهم وعليهم. وإن لمن المهم أن نتعلم أن نصغي، خاصة إلى ما هو غير مألوف لدينا وغريب علينا. لذلك فإن اللغو قد يكون شيئاً مهماً، ذلك أن كلاً من العجلات الكبير والصغيرة مطلوبة لنشر التفاهم المتبادل في المجتمع الدولي بمختلف أنماط المعنى والهويات والقيم.

خلاصة الكلام أن ثمة إمكانية تبرير فلسفي لمبادئ معيارية أساسية وأيضاً للقانون الدولي من أجل عدل كوني وعلى مرّ الأجيال. مثل هذا التبرير ينبغي أن يُلحق بنظريات التحديث بما فيها النظر في الخبرة العملية والأكاديمية، وينبغي أن يُلحق بالحوار ما بين الثقافات. في النهاية، يمكننا من هذا المنظور أن نستبين تحديات طارئة: أولاً، يتوجب علينا أن نبلور رؤية واقعية للجذور التقنية المشتركة للإرهاب.

ثانياً، إننا بحاجة إلى تجديد وتعزيز ذلك الضرب من نقد الدين الذي كان سبينوزا قد باشره في عصر الأنوار والذي يمكن أن يحيّد الأصولية الدينية.

ثالثاً، يتوجب علينا أن نؤيد إعادة التوزيع للمصادر النادرة، إعادة واقعية وعادلة، كونياً وعلى مرّ الأجيال، وأيضاً من خلال اعتبار كافٍ لحاجات شتى ذوات الحس من غير البشر.

الفلسفة في قرن جديد

جون سيرل

ترجمة: نجيب الحصادي*

أعتقد أن عهد الابستمولوجيا الارتيابية قد ولى. بسبب نمو معرفة يقينية، وموضوعية، وكلية، لم يعد إمكان المعرفة مسألة مركزية في الفلسفة. في الوقت الراهن، يستحيل علينا سيكولوجيا أن نحمل مشروع ديكارت محمل الجد على النحو الذي فعل، إذ لدينا من المعارف ما يحول دون ذلك. هذا لا يعني أنه لا مجال للمفارقات الابستمولوجية التقليدية، بل يعني فحسب أنها لم تعد كامنة في صميم موضوع الفلسفة.

بمناسبة العيد المئوي لتأسيس الجمعية الفلسفية الأمريكية نشرت Journal of Philosophical Research، دراسات أعدها فلاسفة مبرزون تقترح التوجهات والتحديات التي تنتظر الفلسفة في أمريكا. من بين تلك الدراسات ما كتبه جون سيرل، أحد الفلاسفة الأمريكيين الذين ذاع صيتهم على جانبي المحيط. درس سيرل الفلسفة في اكسفورد، حيث وصل إلى هناك في مطلع الخمسينيات، ثم درّس فيها بضع سنين قبل عودته إلى الولايات المتحدة، حيث ظل إلى يومنا هذا يدرّس في جامعة كاليفورنيا ببركلي. «أفعال الكلام» الذي نشر عام ١٩٦٩، وكتابه «إعادة اكتشاف العقل» الذي طبع عام ١٩٩٢، من أشهر كتبه. هذه إذن شهادة فيلسوف مبرز على عصر من الفلسفة (القرن العشرين) تستشرف ما يأمل أن يكون عليه مآلها في المستقبل القريب (القرن الحادي والعشرين).

ملخص

نمو المعرفة مفاد الحقيقة الفكرية المحورية التي تميز الحقبة المعاصرة. إن نمو المعرفة هذا يحدث بالفعل تغييرا في الفلسفة، حيث يمكّنها من إنجاز نوع جديد من الفلسفة. بالتخلي عن المحاباة الابستمولوجية في هذا المجال، يمكن لمثل هذه الفلسفة تجاوز كل ما سبق لفلسفة النصف الأول من القرن تصوره. إنها لا تبدأ بالارتيابية بل بما نعرفه عن العالم الواقعي؛ من حقائق على شاكلة ما تقره النظرية الذرية في المادة والنظرية التطورية في البيولوجيا، فضلا عن حقائق «الفهم المشترك» من القبيل الذي يقر أننا كائنات واعية، وأن لدينا أصلا أوضاعا ذهنية قصدية، وأننا نشكل جماعات

* باحث وأكاديمي من ليبيا

اجتماعية ونخلق حقائق مؤسساتية. إن مثل هذه الفلسفة تعد نظرية، شاملة، منتظمة، وكلية من حيث موضوعها.

غالبا ما ينتج التأمل العام في وضع الفلسفة ومستقبلها مقاربات سطحية تمعن في إطلاق العنان للأهواء. من منحى آخر، فإن ورقة عشوائية في التقويم السنوي، تشير إلى بداية قرن جديد، لا تبدو كافية. على ذلك، سوف أغامر بقول أشياء عن الوضع الراهن والمستقبلي للفلسفة، رغم أنني أعتقد أنها سوف تكون مغامرة خطرة. لقد طرأت تحولات شاملة مهمة في الفلسفة إبان حياتي، وبودي نقاش مغزاها والإمكانات التي تثيرها نسبة إلى مستقبل هذا المجال.

الفلسفة والمعرفة

مفاد الحقيقة المحورية التي تميز الحقبة الراهنة هو نمو المعرفة. إن المعرفة تتنامى وتتراكم كل يوم، فنحن نعرف أكثر مما عرف أجدادنا، وسوف يعرف أبناؤنا أكثر مما عرفنا.

لدينا رصيد هائل من المعرفة يتسم بأنه يقيني، وموضوعي، وشامل، بمعنى سوف أوضحه بعد قليل. الحال أن نمو المعرفة هذا يحدث تحولا حقيقيا في الفلسفة.

تأسس العصر الحديث في الفلسفة، الذي استهله ديكارت، وبيكون، وآخرون في القرن السابع عشر، على مقدمة عفا عليها الزمن، مفادها أن وجود المعرفة أصلا يشكل موضع شك، ومن ثم فإن مهمة الفلسفة الأساسية إنما تكمن في التغلب على مشكلة الارتيابية، وقد تعينت هذه المهمة عند ديكارت في تأمين أساس مكين للمعرفة. وفق منظور مماثل، اعتبر لوك كتابه Essays بحثا في طبيعة المعرفة البشرية ومداها. لاغرو إذن أن اعتبر أولئك الفلاسفة في القرن السابع عشر الابستمولوجيا العنصر الرئيس في مشروعهم الفلسفي، فبينما كانوا في خضم ثورة علمية، بدا إمكان المعرفة الموضوعية الكلية إشكاليا. لم يكن واضحا كيف يمكن إثبات معتقداتهم المختلفة بيقينية مطلقة، بل لم يتضح لهم حتى كيفية إثبات اتساق تلك المعتقدات. وعلى وجه الخصوص، كان هناك تعارض مقلق وغامر بين الإيمان الديني والاكتشافات العلمية الجديدة، ما أفضى إلى ثلاثة قرون ونصف تبوأت فيها الابستمولوجيا قطب رحى الفلسفة.

خلال معظم تلك الحقبة، استبين أن المفارقات الارتيابية كامنة في صميم المشروع الفلسفي. ما كان لنا فيما بدا آنذاك أن نواصل البحث الفلسفي، أو حتى البحث العلمي، ما لم يكن في وسعنا الرد على المرتابين. لهذا السبب أصبحت الابستمولوجيا أساس أي تخصص فلسفي مهما بدت أسئلته الابستمولوجية هامشية. مثال ذلك، كان السؤال الرئيس في علم الأخلاق هو «هل بالمقدور وضع أساس موضوعي لمعتقداتنا الأخلاقية؟». حتى في فلسفة اللغة، اعتقد كثير من الفلاسفة، كما ظل بعض منهم يعتقد، أن الأسئلة الابستمولوجية مركزية. لقد حسبوا أن السؤال «كيف نعرف ما يعنيه شخص آخر حين يقول أي شيء؟» السؤال المحوري في فلسفة اللغة.

أعتقد أن عهد الابستمولوجيا الارتيابية قد ولّى. بسبب نمو معرفة يقينية، وموضوعية، وكلية، لم يعد إمكان المعرفة مسألة مركزية في الفلسفة. في الوقت الراهن، يستحيل علينا سيكولوجيا أن نحمل مشروع ديكارت محمل الجد على النحو الذي فعل، إذ لدينا من المعارف ما يحول دون ذلك. هذا لا يعني أنه لا مجال للمفارقات الابستمولوجية التقليدية، بل يعني فحسب أنها لم تعد كامنة في صميم موضوع الفلسفة. إنني اعتبر الأسئلة «أنى لي أن أعرف أنني لست دماغا في راقود، أو أنني لا أتعرض لتضليل شيطان ماكر، أو أحلم، أو أهلوس، الخ؟»، أو وفق تعبير هيومي خاص، «كيف أعرف أنني ذات الشخص اليوم الذي كنته بالأمس؟»، «كيف أعرف أن الشمس سوف تشرق غدا؟»، «كيف أعرف أنه هناك بالفعل أشياء من قبيل العلاقات السببية في العالم؟» - أقول إنني أعتبر مثل هذه الأسئلة شبيهة بمفارقات زينون المتعلقة بحقيقية المكان والزمان. تظل المفارقة التي تتساءل كيف يتسنى لي أن أعبر الغرفة إذا كان يتوجب علي أن أعبر بداية نصفها، وقبل ذلك، نصف نصفها، وقبل ذلك نصف هذا النصف الأخير، وهكذا، مفارقة مثيرة. يبدو أنه يتوجب علي طي عدد لا يتناهى من الأمكنة قبل أن يتسنى لي أن أبدأ أصلا، ولذا يظهر أن الحركة مستحيلة. هذه مفارقة مثيرة، وقيام الفلاسفة بحلها تمرين بارع، غير أنه ليس هناك من يشك بجدية في وجود المكان أو في إمكان عبور الغرفة بسبب مفارقات زينون. وعلى نحو مناظر، بودي أن أقول إنه لا يتوجب على أحد الشك في وجود المعرفة بسبب المفارقات الابستمولوجية. هذه تمارين بارعة للفلاسفة، لكنها لا تتحدى وجود معرفة موضوعية، كلية، ويقينية.

ألحظ أنه لا تزال هناك أبحاث تزدهر في الارتيابية التقليدية، بيد أنني أقترح أنه يستحيل على الأشكال التقليدية للارتيابية أن تحوز المعنى الذي حازت عند ديكارت وأخلافه، فالرصيد المعرفي المتراكم أعظم من أن يسمح بأخذ الحجج التي حاولت إثبات استحالة المعرفة مأخذ الجد.

ثمة توضيح لزام علي أن أقوم به. حين أقول إن الفلسفة لم تعد تدور حول الابستمولوجيا فإنني أعني أن مفارقات

الابستمولوجيا الاحترافية، المفارقات الارتيابية، لم تعد محورية في المشروع الفلسفي. غير أن هناك، فضلا عن الابستمولوجيا بهذا المعنى الاحترافي التخصصي، ما يمكن وصفه بابستمولوجيا «الحياة الواقعية». كيف تعرف أن المزاعم التي تطلقها صادقة حقيقة؟ أي نوع من الشواهد، الدعم، الحجج، والتحقق بمقدورك تأمينه للمزاعم المختلفة التي تصدرها؟ تظل ابستمولوجيا الحياة الواقعية على سابق عهدها، بل إنها لم تفقد أهميتها؛ ففي مواجهة مزاعم الحياة الواقعية المتنافسة المتعلقة مثلا بأسباب الأيدز وعلاجه، أو المرتبطة بالسياسة النقدية والمالية التي تناسب تدبر أمور الاقتصاد، لا يقل إصرارنا على إجراء عمليات الاختبار والتقصي المناسبة أهمية عن أي وقت مضى. عندي، زمن الارتيابية الفلسفية التقليدية ولى إلى غير رجعة، لكن هذا لا يعني أنه يتوجب علينا التخلي عن المعايير العقلانية الخاصة بتقويم صحة ما نطلق من مزاعم. على العكس تماما.

قلت لتوي إن لدينا رصيدا هائلا من المعرفة يتسم بأنه يقيني، موضوعي، وكلي. إنني أؤكد هذه السمات الثلاث لأنها تتعرض خصوصا لتحدي صيغة معاصرة من الارتيابية المتشددة تسمى أحيانا «ما بعد الحداثة»، بفروعها الثانوية (مثال، «التفكيكية»، «ما بعد البنيوية»، وحتى بعض صيغ البراجماتية). وفق هذا التحدي الارتيابي، ما يجعلنا نقول بإمكان الاستحواذ على معرفة يقينية، موضوعية، وكلية، خطأ في أفضل الأحوال ، وفي أسوئها نزوة استبدادية. من منظور هذه الرؤية، لا يحصل البشر إطلاقا على مثل هذه المعرفة. هذا ما يفترض أنه تم إثباته عبر أبحاث بعينها في العلم، من قبيل تلك التي أجراها تومس كون وبول فيرابند، والتي تؤكد العناصر اللاعقلانية في تطور النظريات العلمية. وفق هذه الرؤية، لا يظفر العلماء بالحقيقة، بل يندفعون بطريقة لاعقلانية من بارادايم إلى أخرى. فضلا عن ذلك، فيما تروي الحكاية، يستحيل تحقيق الموضوعية، لأن كل زعم بالمعرفة منظوري، ينطلق من وجهة نظر ذاتية. وأخيرا، يستحيل تحقيق مطلب الكلية، لأن كل العلوم تنتج في ظروف محلية تاريخية، وعرضة لكل القيود التي تفرضها مثل هذه الظروف. أعتقد أن كل هذه التحديات باطلة، وبودي أن أوجز علة اعتقادي هذا. الأمر الأساس الذي أود إقراره هو أن ما يصدق بخصوص التحديات الارتيابية لا يتعارض بأية طريقة مع اليقينية، والموضوعية، والكلية.

تتعين إحدى المشاكل التي تصادفنا، إبان محاولتنا التصالح مع نمو المعرفة الهائل، في رؤية كيف يمكن لكل هذه السمات أن تتواجد في وقت واحد. كيف يتسنى للمعرفة أن تكون في آن يقينية، وتكون على ذلك مؤقتة وقابلة للتعديل؛ أنى لها أن تكون موضوعية كلية وتظل دائما من منظور ذاتي أو آخر؛ وكيف تكون كلية بشكل مطلق وتكون على ذلك نتاج شروط وظروف محلية؟ دعونا نناقش كل هذه السمات بالترتيب. مأتى اليقينية المعنية هنا حقيقة أن الشواهد التي تعزز المزاعم المقصودة قوية، وأن المزاعم نفسها مدمجة في فئة منتظمة من المزاعم المترابطة، تحصل بدورها على دعم شواهد قوية، إلى حد يجعل الارتياب في صدقها مسلكا لاعقلانيا. من غير الوجيه في الوقت الراهن الشك في أن القلب يضخ الدم، أن الأرض جرم تابع للشمس، أو أن الماء يتكون من هيدروجين وأكسجين. فضلا عن ذلك، كل من هذه المعارف مدمجة في نظريات فعالة، نظريات في فسيولوجيا الإنسان والحيوان، نظرية المركزية الشمسية في نظام الكواكب والنظرية المادية في الذرة. غير أنه بالإمكان في الوقت نفسه أن تحدث ثورة علمية تتخلى عن هذه السبل الكلية في التفكير في الأشياء، أن تحدث ثورة تشبه السبيل التي استوعبت عبرها الثورة الأينشتينية الميكانيكا النيوتونية بوصفها حالة خاصة. لا شيء في أية مرحلة من مراحل المعرفة، مهما كانت يقينية، يحول دون قيام ثورات علمية في المستقبل. على العكس تماما، يتوجب علينا أن نعترف باليقينية دون التغاضي في الوقت نفسه عن إمكان حدوث تغيرات جذرية في نظرياتنا.

بودي توكيد هذا الأمر: ثمة رصيد هائل من المعرفة اليقينية. إنك تعثر عليها في محلات بيع الكتب التدريسية في الجامعات، في كتب الهندسة والبيولوجيا على سبيل المثال. المعنى الذي نعرف وفقه على نحو يقيني أن القلب يضخ الدم، أو أن الأرض جرم تابع للشمس، هو أنه في ضوء الحشد الهائل من المبررات التي تدعم هذه المزاعم، من غير الوجيه أن نرتاب فيها. بيد أن اليقينية لا تستلزم عدم القابلية للتعديل. إنها لا تستلزم أننا لا نستطيع تصور الظروف التي تستدعي التخلي عن تلك المزاعم. ثمة خطأ تقليدي، أحاول تنكبه، يتعين في افتراض أن اليقينية تستلزم عدم القابلية للتعديل وفق أي اكتشاف مستقبلي. لقد تنشأنا على الاعتقاد بأن اليقين مستحيل لأن المزاعم المعرفية مؤقتة دائما وقابلة للتعديل المستقبلي. لكن هذا خطأ. اليقينية لا تتعارض مع المؤقتية والقابلية للتعديل. لا ريب أننا نعرف الكثير من الأشياء بيقين، رغم أنها قابلة لأن تعدل وفق اكتشافات جديدة.

يفضي بنا هذا إلى توليفة من السمات: كيف يتسنى للمعرفة أن تكون في آن موضوعية بشكل تام ومع ذلك منظورية، تقرّ وتقوّم دوما من منظور أو آخر؟ أن تقول إن الزعم المعرفي موضوعي ابستمولوجيا، أن تقول إنه بالمقدور إثبات صدقه أو بطلانه على نحو مستقل عن مشاعر، ميول، محاباة، تفضيلات، والتزامات الباحثين. هكذا، حين أقول «إن الماء مكون من جزيئي هيدروجين وجزيء أكسجين»، فإن هذا الزعم موضوعي بشكل تام. إذا قلت «إن مذاق الماء أفضل من مذاق النبيذ» - فهذا زعم ذاتي. إنها مسألة رأي. تتميز المزاعم المعرفية من النوع الذي ناقشت بأنه عندما أقول إن مثل هذه المعرفة تنمو بشكل تراكمي، فإن المعرفة المعنية تعد بهذا المعنى موضوعية ابستمولوجيا. غير أن هذه الموضوعية لا تحول دون المنظورية. المزاعم المعرفية منظورية بالمعنى الواضح الذي تعوزه الأهمية والذي تعد وفقه كل المزاعم منظورية. كل التمثيلات تنجز من منظور بعينه، من وجهة نظر ما. لذا، حين أقول «إن الماء مكون من جزيئي هيدروجين وجزيء أكسجين»، فإن هذا وصف يتم على مستوى البنية الذرية. وفق مستوى وصفي آخر، مستوى الفيزياء دون_الذرية مثلا، قد نرغب في إقرار أن الماء يتكون من كواركات، ميونات، وجسيمات دون_ذرية متعددة أخرى. مفاد نقاشنا هذا أن حقيقة أن كل المزاعم منظورية لا تحول دون الموضوعية الابستمولوجية.

بودي إقرار هذا الأمر بصيغة توكيدية: كل تمثيلات الواقع، أكان إنسانيا أو خلاف ذلك، ومن ثم كل معرفة بالواقع، إنما تتم من وجهة نظر ما، وفق منظور بعينه. غير أن خاصية المنظورية التي تختص بها التمثيلات لا تستلزم توقف المزاعم المعرفية المعنية على تفضيلات، ميول، أهواء، أو نزوعات الملاحظين. إن سمة المنظورية التي تختص بها المعرفة والتمثيل لا تهدد بحال تحقق الموضوعية.

وأخيرا، المزاعم المعرفية من النوع الذي أتحدث عنه، حيث نصدر مزاعم عن طريقة سير العالم، مزاعم كلية. ما يصدق في فالديفستوك يصدق أيضا في بريتوريا، كما يصدق في باريس وبركلي. غير أن حقيقة أننا قادرون على صياغة، واختبار، والتحقق، وإثبات مثل هذه المزاعم بوصفها مزاعم يقينية، كلية، وموضوعية، إنما يشترط وسيلة اجتماعية_ثقافية غاية في الخصوصية. إنها تتطلب بحاثا مدربين، وتوفر الظروف الاجتماعية الثقافية الضرورية لوجود مثل هذا التدريب والبحث. لقد بلغت هذه الظروف أوج عنفوانها في أوروبا الغربية وفي فروعها الثقافية في أجزاء أخرى من العالم، خصوصا أمريكا الشمالية، خلال القرون الأربعة الأخيرة. ثمة معنى لا ضرر منه ولا أهمية له تعد المعرفة وفقه مشكّلة اجتماعية. بهذا المعنى يتم التعبير عن المعرفة عبر إقرارات، أي مزاعم؛ ومحتم علينا أن نقوم بصياغة، وصورنة، واختبار، والتحقق، وفحص، وإعادة فحص مثل هذه المزاعم. اقتدارنا على القيام بكل هذا إنما يتطلب بنية اجتماعية_ثقافية غاية في الخصوصية، وبهذا المعنى، فإن مزاعمنا المعرفية مشكّلة اجتماعيا. غير أن هذا الضرب من التشكيل الاجتماعي لا يتعارض بحال مع حقيقة أن المعرفة التي نخلص إليها على هذا النحو كلية، وموضوعية، ويقينية.

> **تأسس العصر الحديث في الفلسفة، الذي استهله ديكارت، وبيكون، وآخرون في القرن السابع عشر، على مقدمة عفا عليها الزمن، مفادها أن وجود المعرفة أصلا يشكل موضع شك، ومن ثم فإن مهمة الفلسفة الأساسية إنما تكمن في التغلب على مشكلة الارتيابية**

بودي توكيد هذا الأمر الثالث كما فعلت مع الأمرين الأولين: المزاعم المعرفية إنما تصدر وتختبر ويتحقق منها من قبل أفراد يعملون في سياق تاريخي وقبالة خلفية تتشكل من ممارسات ثقافية بعينها. بهذا المعنى، كل المزاعم المعرفية مشكّلة اجتماعيا. غير أن صحة هذه المزاعم المعرفية ليست مشكّلة اجتماعيا. الصحة مسألة مطابقة بين حقائق موضوعية في العالم ومزاعمنا المعرفية.

اعتبرت حتى الآن ثلاثة اعتراضات موجهة ضد رؤية الفهم المشترك التي تقر أن لدينا رصيدا هائلا من المعرفة اليقينية، والموضوعية، والكلية. أولا، المعرفة دائما مؤقتة وقابلة للتعديل. ثانيا، فإنها تقر دوما من وجهة نظر ما. ثالثا، يتم الوصول إليها عبر جهود إنسانية متضافرة تبذل في سياقات اجتماعية بعينها مموضعة تاريخيا. الأمر الأساسي الذي أقره هو أنه لا تعارض بين هذه الأحكام والزعم بأن المعرفة التي يتم الخلاص إليها على هذا النحو يقينية، وموضوعية، وكلية.

إذا كانت «الحداثة» تشير إلى حقبة العقلانية والتفكير المنتظمة التي بدأت في عصر النهضة وبلغ أوج التعبير الواعي عنها في التنوير الأوربي، فإننا لسنا في عهد ما بعد الحداثة. على العكس تماما، فالحداثة بدأت لتوها. على ذلك، أعتقد أننا في عهد ما بعد الارتيابي أو ما بعد الابستيمي. إنك لن تفهم ما يحدث في حياتنا الفكرية إذا لم تلحظ النمو المتسارع للمعرفة بوصفه

الحقيقة الفكرية المركزية. المفكر ما بعد الحداثي الذي يشتري تذكرة سفر بالطائرة عبر شبكة المعلومات، يستقل الطائرة، يعمل على حاسوبه المحمول إبان رحلتها، ينزل منها ليستقل عربة أجرة متوجها إلى قاعة المحاضرات، ثم يلقي محاضرة ينكر فيها بطريقة أو أخرى وجود معرفة يقينية، ويفصح عن ارتيابه في الموضوعية، ثم يقر أن كل مزاعم الصدق والمعرفة مجرد غنائم نفوذ مقنّعة، إنما يسلك طريقة منافية للعقل.

عهد ما بعد الارتيابي

على افتراض أنني محق فيما أقول بخصوص سمات المعرفة تلك وبخصوص حقيقة أن المعرفة تواصل نموها، لنا أن نتساءل عن مترتبات ذلك على الفلسفة. كيف تبدو الفلسفة في عهد ما بعد الابستيمي أو ما بعد الارتيابي؟ يبدو لي أنه أصبح الآن ممكنا إنجاز فلسفة نظرية منتظمة بطريقة كانت تعد بوجه عام منذ نصف قرن مستحيلة. وعلى نحو مفارق، من بين أعظم إسهامات فتجنشتين في الفلسفة إسهام ما كان له إلا أن ينكره. إنه بحمله الارتيابية محمل الجد ومحاولة التغلب عليها، مهد الطريق لنوع من التفلسف النظري والمنتظم كان أبغضه وحسبه مستحيلا. الحال أن ما يجعلنا قادرين على الشروع في تأدية مهمة التنظير الشمولي أننا لم نعد مشغولين بالمفارقات الابستمولوجية التقليدية وبمترتباتها على وجود اللغة، المعنى، الصدق ،المعرفة، الموضوعية، اليقينية، والكلية.

يناظر هذا الموقف بطريقة ما ما حدث في اليونان بعد التحول من فلسفة سقراط وأفلاطون إلى فلسفة أرسطو. لقد أخذ سقراط وأفلاطون الارتيابية مأخذ الجد؛ أما أرسطو فقد كان منظرا منظوميا.

عبر إمكان تطوير نظريات فلسفية كلية، وضعف حدة الاهتمام بالانشغالات الارتيابية، تخلصت الفلسفة من كثير من عزلتها عن التخصصات الأخرى. هكذا غدا أفضل فلاسفة العلم مثلا على ألفة بأحدث الأبحاث لا تقل عن ألفة المتخصصين في تلك العلوم.

ثمة عدد من المواضيع التي أستطيع نقاشها فيما يتعلق بمستقبل الفلسفة، غير أنني سوف أقتصر بغية الإيجاز على ستة مواضيع.

١. إشكالية العقل - الجسم التقليدية

أبدأ بإشكالية العقل- الجسم التقليدية، لأنني أعتقد أنها الإشكالية الفلسفية المعاصرة الأكثر طواعية لتضافر جهود العلماء والفلاسفة. ثمة صياغات مختلفة لهذه الإشكالية، غير أن الصياغة الأكثر عرضة للنقاش في الوقت الحالي هي التالية: ما علاقة الوعي بالدماغ على وجه الضبط؟ يبدو لي أن العلوم العصبية قد تطورت إلى حد يمكن من تناول هذه الإشكالية بوصفها إشكالية عصب-حيوية، بل إن العديد من علماء بيولوجيا الأعصاب إنما يقومون بذلك. في أبسط صوره، السؤال كيف تسبب العمليات الحيوية- العصبية في الدماغ أوضاعا وعمليات واعية، وكيف تتعين تلك الأوضاع والعمليات الواعية في الدماغ؟ وفق هذه الصياغة، تبدو هذه إشكالية علمية امبيريقية. إنها تبدو مثلا شبيهة بالمشاكل: «كيف تسبب العمليات الكيمياء- حيوية على مستوى الخلايا الإصابة بمرض السرطان؟»، و«كيف تنتج البنية الوراثية للاقحة السمات الكائن العضوي الناضج المظهرية؟»

على ذلك، ثمة عدد من العوائق الفلسفية الصرفة التي تعرقل الحصول على حل عصب- حيوي لإشكالية الوعي، ولزام علي أن أمضي بعض الوقت في التخلص من بعض أسوأ تلك العوائق. يتعين أهم عائق مفرد يعرقل الحصول على حل لإشكالية العقل_الجسم التقليدية في تلبث طائفة من التصنيفات التقليدية التي عفا عليها الزمن: العقل والجسم، المادة والروح، الذهني والفيزيقي. طالما استمررنا في الحديث والتفكير كما لو أن الذهني والفيزيقي مجالان ميتافيزيقيان منفصلان، سوف تظل علاقة الدماغ بالوعي غامضة إلى الأبد، ولن نظفر بتفسير مرض لعلاقة الأطراف العصبية بالوعي. الخطوة الأولى شرط إحراز تطور فلسفي وعلمي في هذين المجالين إنما تتعين في التغاضي عن الثنائية الديكارتية التقليدية وتذكر أن الظواهر الذهنية ظواهر بيولوجية عادية لا تختلف عن التمثيل الضوئي أو عملية الهضم. يتوجب علينا أن نتوقف عن الانشغال بكيف يمكن للدماغ أن يسبب الوعي وأن نبدأ بحقيقة أنه يقوم فعلا بذلك. ثمة حاجة إلى التخلي عن مفهومي الذهني والفيزيقي كما كانا يفهمان تقليديا حين نصالح أنفسنا مع حقيقة أننا نعيش في عالم واحد، وأن كل جوانب العالم، بدءا من الكواركات والإلكترونات وانتهاء بمشاكل حكومات الشعوب وميزانية المدفوعات، تشكل كل بطريقتها أجزاء عالم واحد. إن عجبي لا ينقضي من أن التصنيفات التي عفا عليها الزمن والخاصة بالعقل والمادة تظل تعرقل مضينا قدما. يشعر كثير من العلماء أنهم لا يستطيعون سوى تقصي المجال «الفيزيقي». هكذا تراهم يتنكبون الوعي بذاته لكونه «ذهنيا» ولا يبدو «فيزيقيا». أيضا فإن العديد من الفلاسفة يقولون باستحالة فهم علاقات العقل بالدماغ عند البشر. وتماما كما أحدث أينشتين تغييرا مفهوميا بغية تقويض مفهومي الزمان والمكان القديمين، ثمة حاجة إلى

تغيير مفهومي مشابه يقوض مثنوية الذهني والميتافيزيقي.
تتعلق الصعوبة الناجمة عن قبول التصنيفات التقليدية بأغلوطة منطقية مباشرة يلزمني فضحها. الوعي ذاتي بالتعريف، بمعنى أن وجود حالة وعي تقتضي احتيازه من قبل ذات واعية. بهذا المعنى، للوعي أنطولوجيا- ذات [أو أنطولوجيا – المتكلم]، إذ أنه لا يوجد إلا من منظور ذات بشرية أو حيوانية، أي «أنا» تحوز الخبرة الواعية. لم يدأب العلم على التعامل مع ظواهر أنطولوجيا المتكلم. تقليديا، يتعامل العلم مع ظواهر «موضوعية» ويتجنب كل ما هو «ذاتي». الحال أن كثيرا من الفلاسفة والعلماء يشعرون بأن كون العلم موضوعيا بالتعريف إنما يستلزم عدم وجود شيء اسمه علم الوعي، كون الوعي ذاتيا. غير أن هذه الحجة برمتها مؤسسة على خلط شامل، هو من أكثر الأخلاط تلبثا في حضارتنا الفكرية.

ثمة معنيان متمايزان تماما للتمييز بين الموضوعي والذاتي. وفق أولهما، الذي أسميه بالمعنى الابستيمي للتمييز بين الموضوعي والذاتي، هناك تمييز بين المعرفة الموضوعية ومسائل الرأي الذاتية. إذا قلت مثلا «إن رمبراندت ولد عام ١٩٠٦»، فإن إقراري هذا موضوعي ابستيميا، بمعنى أنه بالمقدور تحديد قيمته الصدقية بشكل مستقل عن ميول، أو مشاعر، أو آراء، أو أهواء القائمين بفعل التقصي المعني. أما إذا قلت «إن رمبراندت كان رساما أفضل من روبنز»، فإن زعمي هذا لا يشكل معرفة موضوعية، بل مسألة رأي ذاتي. وفضلا عن التميز بين المزاعم الموضوعية ابستيميا والمزاعم الذاتية ابستيميا، هناك تمييز بين كينونات العالم ذات الوجود الموضوعي، كالجبال والجزيئات، وكينوناته ذات الوجود الذاتي، كالألم والدغدغة. إنني أسمي هذا التمييز الخاص بأساليب الوجود بالمعنى الأنطولوجي للتمييز بين الموضوعي والذاتي.

الحال أن العلم موضوعي ابستيميا، بمعنى أن العلماء يحاولون تكريس حقائق يمكن التحقق منها بشكل مستقل عن ميولهم وأهوائهم. غير أن موضوعية المنهج الابستيمية لا تعني أن المسائل المناقشة ليست ذاتية أنطولوجيا. وفق هذا، ليس هناك من حيث المبدأ اعتراض ضد وجود علم موضوعي ابستيميا يتقصى مجالا ذاتيا أنطولوجيا، كمجال الوعي البشري.

ثمة صعوبات أخرى يواجهها علم الذاتية تتعين في التحقق من المزاعم الخاصة بالوعي البشري والحيواني. في حالة البشر، ما لم نقم بالتجريب على أنفسنا بشكل فردي، دليلنا الدامغ الوحدي على وجود الوعي وطبيعته هو ما يقوله الشخص المعني ويقوم به. غير أن الأشخاص يشتهرون بعدم جدارتهم بالثقة. في حالة الحيوانات، الوضع أسوأ، إذ يتوجب علينا التعويل على سلوك الحيوان حين يستجيب لمؤثرات. إننا لا نستطيع الحصول على أي إقرارات من الحيوان تتعلق بحالاته الواعية. أعتقد أن هذه صعوبة حقيقية، غير أنني أشير إلى أنها لا تختلف من حيث النوع عن الصعوبات التي نواجه في أشكال أخرى من البحث العلمي، حيث يتعين علينا الركون إلى وسائل غير مباشرة للتحقق من مزاعمنا. ليست لدينا وسيلة لملاحظة الثقوب السوداء، بل إننا لو تحرينا الدقة لقلنا انه ليست لدينا وسيلة لملاحظة الجسيمات الذرية ودون- الذرية بشكل مباشر. على ذلك، فقد قمنا بتكريس تصورات علمية في هذه المجالات، كما أن المناهج التي نستخدمها في التحقق من فروض هذه المجالات تؤمن لنا نموذجا للتحقق من فروض مجال دراسة الذاتية البشرية والحيوانية. إن «خصوصية» الوعي البشري والحيواني لا تحول دون قيام علم للوعي. في حالة «علم المناهج»، للمسائل المنهجية في العلوم الحقيقية الإجابة نفسها: كي تكتشف كيف يسير العالم، عليك أن تستخدم كل سلاح تعثر عليه، وأن تتشبث بالسلاح الذي يبدو فعالا.

تتعين إحدى المشاكل التي تصادفنا، إبان محاولتنا التصالح مع نمو المعرفة الهائل، في رؤية كيف يمكن لكل هذه السمات أن تتواجد في وقت واحد. كيف يتسنى للمعرفة أن تكون في آن يقينية، وتكون على ذلك مؤقتة وقابلة للتعديل

وفق هذا، وعلى افتراض أن مسألة الذاتية والموضوعية لا تشغلنا، وأننا مستعدون للبحث عن مناهج غير مباشرة للتحقق من فروض الوعي، كيف يتوجب علينا العمل؟ تبدو معظم الأبحاث العلمية التي تجرى اليوم على مسألة الوعي مؤسسة على خطأ. يتبنى العلماء المعنيون ما أسميه نظرية الكتل في الوعي، وهم يجرون أبحاثهم تأسيسا عليها. وفق هذه النظرية، يتوجب علينا أن نعتبر مجال الوعي مكونا من كتل مختلفة، كالخبرة البصرية، الخبرة السمعية، الخبرة اللمسية، تيار الفكر، الخ. من هذا المنظور، تتعين مهمة النظرية العلمية في الوعي في العثور على الملازم العصب- حيوي للوعي، وإذا وجدنا ملازما من هذا القبيل لرؤية اللون الأحمر، فمن المرجح أن ينبئنا ذلك عن كتل الوسائل الحسية الأخرى وتيار الفكر. قد يستبان في النهاية أن هذا البرنامج البحثي صحيح، لكنه يبدو لي موضع شك بوصفه طريقة عمل في الموقف الراهن، وذلك للسبب التالي. لقد قلت إن ماهية الوعي هي الذاتية. هناك شعور نوعي ذاتي بعينه

يصاحب كل حالة وعي. من بين سمات الذاتية، وهي سمة ضرورية، أن حالات الوعي تنتابنا بشكل موحد. إننا لا ندرك لون الشي، أو شكله أو صورته فحسب، بل ندرك كل ذلك دفعة واحدة بشكل متزامن في خبرة واعية موحدة. ذاتية الوعي تستلزم الوحدة. الحال أنهما ليستا سمتين منعزلتين، بل وجهان للسمة نفسها.

لهذا السبب، فإن الملازم العصب-حيوي الذي نبحث عنه ليس الملازم العصب-حيوي لمختلف كتل اللون، والصوت، الخ، بل ما أسميه مجال الوعي الخلفي، الذي يشكل افتراض الاحتياز أصلا على أية خبرة واعية. المسألة الحاسمة ليست مثلا «كيف ينتج الدماغ خبرة الأحمر الواعية؟»، بل «كيف ينتج الدماغ مجال الوعي الموحد الذاتي؟». يجب أن نعتبر الإدراك الحسي لا على أنه يخلق الوعي، بل على أنه يعدل مجالا واعيا موجودا أصلا. يجب ألا نعتبر مجال وعي الحاضر مكونا من مختلف الكتل، بل مجالا موحدا، يتم تعديله بطرق بعينها عبر مختلف المؤثرات التي أستقبلها أو يستقبلها أي كائن بشري آخر. ولأن لدينا أدلة قوية من دراسات أجريت على حالات اختلال ذهنية تفيد بأن الوعي ليس موزعا على الدماغ بأسره، ولأن لدينا أيضا أدلة قوية على أن الوعي موجود في كل من نصفي الدماغ، أعتقد أن ما يتوجب علينا البحث فيه الآن هو نوع العمليات العصب÷حيوية التي تنتج مجال وعي موحد. أعتقد أن هذه سوف تشكل أهم أجزاء الجهاز العصبي بقشرة الدماغ. مفاد فرضي إذن هو أن البحث عن مكونات الملازمات العصب÷حيوية يخطئ بيت القصيد، وأنه يتوجب علينا البحث عوضا عن ذلك عن ملازمات مجال الوعي الموحد في سمات الدماغ الأكثر كلية، من قبيل نماذج فروع الأعصاب المتواقتة في الجهاز العصبي بقشرة الدماغ.(١)

٢. فلسفة الذهن وعلم الإدراك المعرفي

إشكالية العقل- الجسم جزء من طائفة أوسع من المسائل، تعرف جماعية بفلسفة الذهن. لا تشتمل هذه الفلسفة على إشكالية العقل- الجسم التقليدية، بل تضم كل توليفة القضايا التي تتناول طبيعة العقل والوعي، الإدراك الحسي والقصدية، الأفعال القصدية والفكر القصدي. ثمة شيء مثير حدث في العقدين أو الثلاثة عقود الأخيرة - لقد أصبحت فلسفة الذهن قطب رحى الفلسفة. ثمة فروع فلسفية مهمة أخرى، مثال الابستمولوجيا، الميتافيزيقا، فلسفة الفعل، وحتى فلسفة اللغة، أضحت تعد عالة على فلسفة الذهن، بل تعد أحيانا فروعا منها. في حين كانت فلسفة اللغة تعد منذ نصف قرن «الفلسفة الأولى»، أصبحت فلسفة الذهن تتبوأ هذه المنزلة. ثمة أسباب متعددة لذلك، أبرزها اثنان. أولا، لقد اتضح تدريجيا لكثير من الفلاسفة أن فهمنا لمسائل الكثير من الموضوعات - طبيعة المعنى، العقلانية واللغة بوجه عام - يشترط فهم العمليات الذهنية الأكثر أساسية. مثال ذلك، تتوقف الطريقة التي تمثل بها اللغة الواقع على السبل الأكثر أساسية بيولوجيا التي يمثل العقل الواقع عبرها، بل إن التمثل اللغوي بسط أكثر اقتدارا للتمثلات الذهنية الأكثر أساسية من قبيل الإدراك الحسي، المقاصد، المعتقدات، والرغبات. ثانيا، فتح ظهور تخصص علم الإدراك المعرفي الجديد للفلسفة آفاقا جديدة للبحث في الإدراك المعرفي البشري بمختلف صوره. لقد استحدث علم الإدراك المعرفي من قبل جماعة بينية التخصصات تتكون من فلسفة اعترضوا على بقاء السلوكية في علم النفس، صحبة مختصين في علم نفس الإدراك المعرفي وفي علم اللغة، فضلا عن علماء أنثروبولوجيا وعلماء حاسوب تبنوا نزعة مماثلة. أعتقد أن أكثر مجالات البحث العامة في الفلسفة فعالية وثراء هو مجال علم الإدراك المعرفي العام. الموضوع الرئيس في هذا العلم هو القصدية بمختلف صورها.

المفارق أن هذا العلم كان أسس على خطأ. لا ضرار ضرورة من تأسيس موضوع أكاديمي على خطأ، فكثير من التخصصات كانت أسست على هكذا نحو. مثال ذلك أن الكيمياء أسست على الخيمياء. بيد أن التشبث المستمر بالخطأ يشكل في أفضل الأحوال قصورا في الفعالية وعائقا ضد التطور. في حالة علم الإدراك المعرفي، تعين الخطأ في افتراض أن الدماغ حاسوب رقمي وأن الذهن برنامج حاسوبي.

ثمة سبل متعددة لإثبات خطئية هذا الافتراض، أبسطها الإشارة إلى أن البرنامج الحاسوبي المنفذ إنما يعرّف كلية عبر عمليات رمزية أو سنتاكتية مستقلة عن العتاد المادي. إن فكرة «البرنامج المنفذ نفسه» تعرّف فئة مكافئة تتحدد كلية عبر عمليات صورية أو سنتاكتية، وهي مستقلة عن فيزياء تنفيذ أي عتاد. يؤسس هذا المبدأ خاصية «القابلية المتعددة للتعين» التي تميز البرامج الحاسوبية. يمكن للبرنامج أن يتعين في نطاق غير محدود من العتادات. يستحيل على الذهن أن يكمن في برنامج أو برامج بعينها، لأن عمليات البرامج السنتاكتية لا تكفي بذاتها لتشكيل أو تأمين وجود محتوى دلالي (سيمانتي) للعمليات الذهنية الفعلية. في المقابل، تشتمل الأذهان على ما هو أكثر من مكونات رمزية أو سنتاكتية، فهي تضم حالات ذهنية فعلية ذات محتوى دلالي تتخذ شكل أفكار ومشاعر وما

إلى ذلك. يستحيل على الذهن أن يكمن في برنامج بعينه لأن العمليات السنتاكتية للبرنامج المنفذ لا تحوز بذاتها محتويات دلالية. لقد أثبت ذلك منذ عدة سنوات عبر ما أسميته بحجة الغرفة الصينية(٢).

يستمر الجدل حول هذا وحول تنويعات أخرى في النظرية الحاسوبية في الذهن. يعتقد البعض أن توفر حواسيب تستخدم معالجات توازي موزعة (تسمى أحيانا بالمعالجات «الارتباطية») سوف يرد على الاعتراضات التي ذكرت لتوي. غير أنني لا أرى كيف تحدث الحجج الارتباطية أي فرق. المشكلة أن أية حوسبة يمكن إنجازها عبر برنامج ارتباطي يمكن إنجازها أيضا عبر نظام فون نيوماني تقليدي. إننا نعرف من النتائج الرياضية أن أي دالة قابلة أصلا للحوسبة تقبل الحوسبة عبر آلة تورنج كلية. بهذا المعنى، ليست هناك قدرة حوسبية جديدة تنضاف عبر المعمار الارتباطي، رغم أن عمل الأنساق الارتباطية قد يكون أسرع، لأن لديها عمليات حاسوبية مختلفة تعمل بالتوازي وتتعامل مع بعضها البعض. ولأن قدرات الأنساق الارتباطية الحاسوبية ليست أعظم من قدرات نسق نيومان التقليدي، فإننا إذا افترضنا أفضلية النسق الارتباطي، يتوجب أن نكون قد عولنا على خصائص أخرى يختص بها النسق الارتباطي. ينبغي أن تكون الخاصية الإضافية الوحيدة في النسق الارتباطي متعينة في تنفيذ العتاد، الذي يعمل بالتوازي، عوضا عن العمل عبر سلاسل. غير أننا إذا زعمنا أن المعمار الارتباطي عوضا عن الحوسبة الارتباطية المسؤول عن العمليات الذهنية، فإننا لا نعود بذلك نطور النظرية الحاسوبية في الدماغ، بل نخوض في تخمينات عصب-حيوية. إننا بهذا الفرض نكون تخلينا عن النظرية الحاسوبية في صالح الدفاع عن بيولوجيا عصبية تخمينية.

الذي يحدث فعلا في علم الإدراك المعرفي هو تحول بارادايمي ينأى عن النموذج الحاسوبي للذهن شطر مفهوم للذهن مؤسس بطريقة عصب-حيوية. ولأسباب يفترض أنها قد اتضحت، فإنني أرحب بهذا التطور. كلما تعمق فهمنا لعمليات الدماغ، تضاعفت فرص نجاحنا في إحلال تدرجي لعلم أعصاب الإد راك المعرفي محل علم الإدراك المعرفي الحاسوبي. الراهن أنني أعتقد أن التحول بدأ فعلا. من المرجح أن تثير التطورات التي شهدها علم أعصاب الإدراك المعرفي مشاكل فلسفية تفوق ما يقوم بحله. مثال ذلك، إلى أي حد يرغمنا تعميق فهم العمليات الدماغية على إحداث تعديلات مفهومية في مفردات الفهم المشترك التي تصف العمليات الذهنية كما تحدث في الفكر والفعل؟ في الحالات الأكثر بساطة ويسرا، نستطيع استيعاب اكتشافات علم أعصاب الإدراك المعرفي في الأنساق المفهومية القائمة. على هذا النحو لا نحدث تحولا جذريا في مفهومنا للذاكرة حين نطرح ضرب التمييزات التي أوضحها البحث العصب-حيوي لنا. حتى لغتنا الجارية أصبحت تميز بين الذاكرة قصيرة الأجل وطويلته، ولا ريب أنه بتقدم البحث سوف نحصل على المزيد من التمييزات. غير أنه يبدو في بعض الحالات أننا مرغمون على إحداث تعديلات مفهومية. لقد فكرت لفترة طويلة في أن *المفهوم الشائع للذاكرة، الذي يعتبرها مخزن خبرات ومعارف سابقة، غير مناسب سيكولوجيا وبيولوجيا. أشعر أن البحث المعاصر يؤيد حكمي هذا.* يتعين علينا تأمين مفهوم في الذاكرة يعتبرها عملية خلاقة عوضا عن أن تكون عملية استعادة. بعض الفلاسفة يقولون إن اكتشافات علم الأعصاب الحيوي سوف ترغمنا على إحداث تعديلات أكثر تطرفا.

لقد استخدمت الذاكرة مثالا على كيف أن المشروع البحثي المتواصل يثير مشاكل فلسفية ويؤدي إلى نتائج فلسفية، وقد كان بإمكاني ضرب أمثلة أخرى تتعلق بعلم اللغة، العقلانية، الإدراك الحسي، والتطور. عندي، تطور علم إدراك معرفي أكثر تركيبا مصدر مستمر للتعاون بين «الفلسفة» و«العلم» اللذين اعتبرا تقليديا مجالين منفصلين.

٣. فلسفة اللغة

قلت إن فلسفة اللغة تبوأت قطب رحى الفلسفة في معظم عقود القرن العشرين، بل إنها اعتبرت حتى مطلع الربع الأخير من هذا القرن، وكما سبق أن نوهت، «الفلسفة الأولى». غير أن هذا تغير بنهاية ذلك القرن. ما ينجز في فلسفة اللغة أصبح أقل مما ينجز في فلسفة الذهن، وفي اعتقادي أن البرامج البحثية الأكثر تأثيرا في الوقت الراهن قد وصلت إلى نهاية مسدودة. لماذا؟ ثمة أسباب عديدة، لكنني أقتصر على ذكر اثنين منها.

أولا، من بين البرامج البحثية الرئيسة في فلسفة اللغة برنامج يعاني من هوس ابستيمي حاولت تبيان قصوره. لقد افضى الالتزام بإحدى صيغ الامبيريقية وفي بعض الحالات حتى السلوكية، ببعض الفلاسفة المبرزين إلى محاولة طرح تحليل للمعنى يقر أن المستمع يخوض مهمة ابستيمية تتعين في محاولة فهم ما يعنيه المتكلم إما بمراقبة سلوكه حين يستجيب لمؤثرات أو بتفحص الظروف التي يقر فيها صدق الجمل. مفاد الفكرة أننا إذا استطعنا وصف كيف يحل المستمع المشاكل الابستيمية، فقد قمنا بتحليل المعنى. غير أن الانشغال ثانية

بالجانب الابستيمي من استخدام اللغة إنما يفضي إلى ذات الخلط بين الابستمولوجيا والأنطولوجيا الذي أفسد الموروث الفلسفي الغربي طيلة ثلاثة قرون.

أعتقد أن هذا العمل لا يجدي نفعا، لأن هوسه بكيف نعرف ما يعنيه المتكلم يعتم التمييز بين كيف يعرف المستمع ما يعنيه المتكلم وما يعرفه هذا المستمع. أعتقد أن الابستمولوجيا تقوم في فلسفة اللغة بالدور الذي تقوم به في الجيولوجيا مثلا. إن عالم الجيولوجيا يهتم مثلا بأشياء من قبيل الصفائح التكتونية، الترسيب، والطبقات الصخرية، وهو يستخدم كل نهج يتوفر لديه لمعرفة كيفية عمل هذه الظواهر. فيلسوف اللغة مهتم بالمعنى، الصدق، الإشارة، والضرورة، ويتوجب عليه على نحو مناظر أن يستخدم أي منهج ابستيمي يتوفر لديه، بغية فهم كيفية عمل هذه الظواهر في أذهان متحدثين ومستمعين فعليين. ما يعنينا تحديد الحقائق التي تتم معرفتها، وإلى حد أقل بكثير أمر الكيفية التي يتسنى لنا بها معرفة تلك الحقائق.

وأخيرا، أعتقد أن مصدر أعظم قصور تعاني منه فلسفة اللغة أن مشروعها البحثي الأكثر تأثيرا في الوقت الراهن مؤسس على خطأ. لقد كان فريجه يصر على أن المعاني ليست كيانات سيكولوجية، غير أنه رأى أنه بمقدور متحدث اللغة والمستمع إليها أن يفهمها. لقد اعتقد أن الاتصال عبر لغة عامة ليس ممكنا إلا بسبب وجود مجال موضوعي أنطولوجيا من المعاني، وأن المعنى نفسه قد يفهم بشكل متساوٍ من قبل المتحدث والمستمع. لقد هاجم عدد من الكتاب هذا المفهوم «القصداني»، حيث رأوا أن المعاني مسألة علاقات سببية بين نطق كلمات وأشياء في العالم. مثال ذلك، أن كلمة «ماء» تعني ما تعنيه ليس لأن لدي محتوى ذهنيا يرتبط بتلك الكلمة، بل لأن هناك سلسلة سببية تربطني بمختلف الأمثلة الفعلية للماء في العالم. تسمى هذه المقاربة بالرؤية «البرانية»، في مقابل رؤى تقليدية تعرف بـ «الجوانية». لقد أفضت البرانية إلى مشروع بحثي مكثف حاول وصف طبيعة العلاقات السببية التي تنتج المعنى. المشكلة في هذا المشروع البحثي أنه لم يتمكن أحد حتى الآن من توضيح طبيعة هذه العلاقات بأي قدر من الوجاهة. فكرة أن المعاني برانية بمعنى ما سائدة، ولكن لم يتسن لأحد تأمين تصور متسق للمعنى وفقها.

أتوقع ألا يتمكن أحد من طرح تصور مرضٍ للمعاني بوصفها أشياء خارج الرأس، لأن مثل هذه الظاهرة البرانية عاجزة عن ربط اللغة بالعالم على النحو الذي تربط به المعاني الألفاظ بالواقع. ما يتطلبه حسم الجدل بين أشياع النزعتين البرانية والجوانية مفهوم أكثر تركيبا لكيفية قيام المحتوى الذهني في رأس المتكلم بربط اللغة على وجه الخصوص وربط البشر على وجه العموم بعالم واقعي من الأشياء والأوضاع.

إن خطأ فريجه الفعلي، وهو خطأ كنت كررته، هو أنه افترض أن طريقة اللغة في الارتباط بالواقع - «طريقة التمثيل» - تثبّت أيضا محتوى قضويا. لقد افترض فريجه أن المعنى يحدد المشار إليه وأن المحتوى القضوي كامن في المعنى. ولكن إذا كنا نريد من مفهوم «القضية» ما نقوم بتقويمه بوصفه صادقا أو باطلا، فإن المعنى لا يتماهى مع المحتوى القضوي، لأننا غالبا ما نعنى بالأشياء الواقعية المشار إليها لا بطريقة الإشارة إليها. يتوجب علينا أن نميز السؤال «كيف ترتبط الألفاظ بالعالم؟» عن السؤال «كيف يتم تحديد المحتوى القضوي؟». غير أن ملاحظة أشياع البرانية الصحيحة، أن المحتوى القضوي ليس محددا دوما من قبل ما هو داخلي نسبة إلى الذهن، لا تثبت أن محتوى الأذهان لا يكفي لتثبيت المشار إليه. لقد ناقشت هذه المسائل بشيء من التفصيل في موضع آخر، ولن أكرر نقاشها هنا.(٣)

٤. فلسفة المجتمع

يتميز تاريخ الفلسفة باستحداث فروع جديدة تستجيب لتطورات فكرية داخل الفلسفة وخارجها. هكذا استحدثت في بداية القرن العشرين فلسفة اللغة بالمعنى الراهن استجابة لتطورات طرأت على المنطق الرياضي وأعمال أنجزت في تأسيس الرياضيات. ثمة تطور مماثل حدث في فلسفة الذهن. بودي أن أقترح أننا نستشعر في القرن الحادي والعشرين حاجة ماسة لما أسميه فلسفة المجتمع، وأن علينا العمل على تطويرها. إننا ننزع في الوقت الحاضر إلى اعتبار فلسفة المجتمع إما فرعا من فلسفة السياسة (ومن هنا جاء التعبير «الفلسفة الاجتماعية والسياسية») أو إلى فهم الفلسفة الاجتماعية على أنها دراسة لفلسفة العلوم الاجتماعية. من المرجح أن الطالب الذي يدرس مادة تسمى «الفلسفة الاجتماعية» إما يدرس أعمال راولز في العدالة (فلسفة سياسة) أو أعمال همبل في تفسيرات القانون المستغرق في العلوم الاجتماعية (فلسفة العلوم الاجتماعية). في المقابل، أقترح أنه يتوجب علينا اتخاذ موقف حر من فلسفة المجتمع، التي تتعلق بالعلوم الاجتماعية تعلق فلسفة الذهن بعلم النفس وعلم الإد راك المعرفي، أو تعلق فلسفة اللغة بعلم اللغة. سوف تتناول فلسفة المجتمع أسئلة ذات طابع أكثر شمولية. وعلى وجه الخصوص، ثمة حاجة إلى إنجاز المزيد في مسائل أنطولوجيا

الواقع الاجتماعي. كيف يتسنى للكائنات البشرية، عبر تفاعلها الاجتماعي، خلق واقع اجتماعي موضوعي للمال، الملكية، الزواج، الحكومة، الألعاب، الخ، رغم أن مثل هذه الكيانات لا توجد بمعنى ما إلا بفضل اتفاق جمعي على وجودها أو اعتقاد فيه؟ كيف يتسنى وجود واقع اجتماعي موضوعي يرتهن وجوده باعتقادنا في وجوده؟

حين تصنف مسائل الأنطولوجيا الاجتماعية بطريقة مناسبة، يبدو لي أن قضايا الفلسفة الاجتماعية، أي طبيعة التفسير في العلوم الاجتماعية وعلاقة الفلسفة الاجتماعية بالفلسفة السياسية، سوف تتضح تماما. لقد شرعت في تنفيذ هذا البرنامج البحثي في كتابي The Construction of Social Reality(٤).

وعلى وجه الخصوص، أعتقد أننا نحتاج في دراسة الواقع السياسي والاجتماعي إلى مفاهيم تمكننا من وصف الواقع السياسي والاجتماعي من «مسافة متوسطة». تتعين المشكلة التي تواجهنا بخصوص محاولة التغلب على الواقع الاجتماعي في أن مفاهيمنا إما تمعن في التجريد، كما في الفلسفة السياسية التقليدية، مثال مفاهيم العقد الاجتماعي وصراع الطبقات، أو تنزع إلى أن تكون صحفية التوجه، تتعامل مع أسئلة الحياة اليومية في السياسة وعلاقات النفوذ. هكذا نحقق درجة كبيرة من التركيب في نظريات العدالة المجردة، وفي تطوير معايير لتقويم عدالة أو إجحاف المؤسسات. كثير من التطور الذي أنجز في هذا المجال يعزى إلى جون راولز، الذي أحدث ثورة في دراسة الفلسفة السياسية بعمله الكلاسيكي Theory of Justice.5 بيد أنه في سياق العلوم السياسية لا تتجاوز التصنيفات التقليدية كثيرا مستوى التناول الصحفي. وفق هذا، إذا أردت قراءة كتاب في العلوم السياسية لم يمر عليه أكثر من عقدين، فإنك تجد أن كثيرا من النقاش قد عفا عليه الزمن.

أعتقد أن ما نحتاجه تطوير مجموعة من التصنيفات تمكن من تقويم الواقع الاجتماعي بطريقة أكثر تجريدا من صحافة الحياة اليومية السياسية، دون أن تخفق في تمكيننا من التساؤل والإجابة عن مسائل محددة تتعلق بالواقعيات والمؤسسات السياسية على النحو الذي مكنتنا وفقه فلسفة السياسة التقليدية من القيام بذلك. هكذا أعتقد مثلا أن الحدث السياسي الأكثر أهمية في القرن العشرين هو فشل أيديولوجيات من قبيل الفاشية والشيوعية، وخصوصا فشل الاشتراكية بمختلف أنواعها. الأمر المهم من وجهة نظر التحليل الراهن أننا نعوز التصنيفات التي تمكن من طرح الإجابة عن أسئلة تتعلق بإخفاق الاشتراكية. ثمة تعاريف مختلفة لـ «الاشتراكية»، لكنها تجمع على شيء واحد: لا يكون النظام اشتراكيا إلا إذا كانت به ملكية عامة وسيطرة على وسائل الإنتاج. إخفاق الاشتراكية المعرّفة على هذا النحو هو التطور الاجتماعي الوحيد المهم الذي تحقق في القرن العشرين. الغريب أن ذلك التطور ظل دون تحليل ونادرا ما يقوم فلاسفة السياسة والاجتماع في زماننا هذا بنقاشه.

حين أتحدث عن إخفاق الاشتراكية، فإنني لا أشير فحسب إلى فشل الاشتراكية الماركسية، بل حتى فشل الاشتراكية الديمقراطية كما وجدت في بلدان أوربا الغربية. تواصل الأحزاب الاشتراكية في هذه البلدان استخدام بعض مفردات الاشتراكية، غير أن الاعتقاد في آلية التغير الاجتماعي الأساسية، أي الملكية العامة والسيطرة على وسائل الإنتاج، قد تم التخلي عنه. ما التحليل الفلسفي الصحيح لهذه الظاهرة برمتها؟

ثمة سؤال مماثل يشتمل على تقويم المؤسسات الوطنية. مثال ذلك، سوف يصعب كثيرا على معظم علماء السياسة محاولة تحليل تخلف المؤسسات السياسية ، وفسادها وسوئها في دول معاصرة عديدة. الحال أن معظمهم، وفق التزامهم «بالموضوعية العلمية» والتصنيفات المحدودة المتوفرة لديهم، عاجز حتى عن محاولة وصف سوء حال الكثير من الدول. يبدو أن لدى الكثير من الدول مؤسسات سياسية مرغوب فيها: دستور مكتوب، أحزاب سياسية، انتخابات حرة، وما في حكم ذلك؛ على ذلك، فإن طريقة عملها فاسدة في أساسها. بمقدورنا نقاش هذه المؤسسات على مستوى غاية في التجريد، وقد أمّن لنا راولز وآخرون الأدوات التي تعين على القيام بذلك. غير أنني أرغب في فلسفة اجتماعية أوسع نطاقا توفر لنا أدوات لتحليل المؤسسات الاجتماعية كما توجد في مجتمعات واقعية وعلى نحو يمكّن من إصدار أحكام مقارنة بين مختلف البلدان والمجتمعات الكبيرة، دون بلوغ مستوى التجريد الذي يحول دون إصدار أحكام قيمية محددة عن بنى مؤسساتية بعينها. أعمال الفيلسوف وعالم الاقتصاد أمارتيا سن خطوة على الطريق.

٥. علم الأخلاق والعقل العملي

هيمنت على علم الأخلاق في معظم سني القرن العشرين تنويعة من الارتيابية أثرت في فروع فلسفية أخرى لقرون عديدة. تماما كما تضررت فلسفة اللغة من الرغبة في اعتبار مستخدمي اللغة أساسا بحاثا يؤدون مهمة ابستمية تتعين في محاولة معرفة ما يعنيه متكلم اللغة، استحوذ سؤال الموضوعية الابستيمية على علم الأخلاق. لقد تعلقت القضية الأساسية في علم الأخلاق بإمكان الموضوعية أو استحالتها في الأخلاق. تقر الرؤية

التقليدية في الفلسفة التحليلية استحالة الموضوعية الأخلاقية، أننا لا نستطيع على حد تعبير هيوم أن نشتق «ينبغي» من «يكون»، ومن ثم فإنه يستحيل على الإقرارات الأخلاقية أن تكون حقيقة صادقة أو باطلة، وأن وظيفتها إنما تقتصر على التعبير عن المشاعر أو التأثير في السلوك، وما شابه ذلك. مبلغ ظني أن السبيل لتنكب هذا الجدل العقيم لا تكمن في محاولة تبيان أن الأحكام الأخلاقية صادقة أو باطلة على طريقة الأحكام العلمية مثلا، فثمة فروق مهمة بين هذين النوعين من الأحكام، بل تكمن في رؤية أن علم الأخلاق يشكل حقيقة فرعا لتخصص أكثر أهمية يعنى بالعقل العملي والعقلانية. ما طبيعة العقلانية بوجه عام، وما الذي يعنيه السلوك بعقلانية أو وفق مليات العقل؟ هذا عندي نهج أكثر جدوى من النهج التقليدي الذي ينشغل بموضوعية الأحكام الأخلاقية.

الحال أن البعض قد شرع فعلا في القيام بشيء قريب من دراسة العقلانية، خلفا لعلم الأخلاق كما كان يفهم تقليديا. مثال ذلك، تبذل في الوقت الراهن محاولات لبعث مذهب كانت في الأمر المطلق. لقد اعتقد كانت أن طبيعة العقلانية البشرية نفسها تفرض قيودا بعينها على ما يمكن اعتباره مبررا مقبولا أخلاقيا للفعل. لا أعتقد أن هذه الجهود سوف تنجح، لكن الأهم بكثير من نجاحها أو فشلها حقيقة أن علم الأخلاق بوصفه أحد فروع الفلسفة - المتحرر من الهوس الابستيمي بالعثور على شكل من أشكال الموضوعية، والارتيابية المحتمة حال الإخفاق في العثور عليه - يبدو الآن مستحيلا مرة أخرى. لست متأكدا من مبررات التغيير، لكنني أنزع إلى أن أعمال راولز، أكثر من أي عامل آخر، لم تسهم فحسب في بعث الفلسفة السياسية، بل جعلت علم الأخلاق الحقيقي ممكنا.

٦. فلسفة العلم

لاغرو أن فلسفة العلم شاركت سائر فروع الفلسفة هوسها الابستيمي. السؤال الأساسي في فلسفة العلم، أقله في النصف الأول من القرن الفائت، إنما يتعلق بطبيعة التحقق العلمي، وقد بذلت جهود مضنية للتغلب على مختلف المفارقات الارتيابية، مثال إشكالية الاستقراء التقليدية. في معظم سني القرن العشرين، تأسست فلسفة العلم على الاعتقاد في التمييز بين القضايا التحليلية والقضايا التركيبية. وفق المفهوم السائد في فلسفة العلم، يروم العلماء الحصول على حقائق تركيبية عارضة في شكل قوانين علمية شاملة. تقر هذه القوانين حقائق عن طبيعة الواقع غاية في العمومية، والمسألة الأساسية في فلسفة العلم إنما تتعلق بطبيعة اختبارها والتحقق منها. مفاد الرأي السائد، وفق تطوره في عقود القرن الوسطى، أن العلم يمارس عبر ما يعرف بـ«النهج الفرض_استنباطي». يقوم العلماء بتشكيل فروض، واستنباط مترتبات تلزم عنها منطقيا، يتم اختبارها عبر التجربة. لقد فصّل كارل بوبر وكارل جوتاف همبل في هذا المفهوم، كل بطريقة مستقلة بدرجة أو أخرى. ممارسو العلم المهتمون بفلسفته أنزع إلى قبول آراء بوبر، غير أن كثيرا من إعجابهم مؤسس على سوء فهم. أعتقد أن ما أعجبهم فيها فكرة أن العلم يمارس عبر مسلكيات خلاقة وتخيلية. يتوجب على العالم أن يشكل فرضا مؤسسا على تخيله وتخمينه. ليس هناك «نهج علمي» لاكتشاف الفروض. بعد ذلك، يتوجب على العالم اختبار فرضه عبر إجراء التجارب ورفض ما يتم دحضه من فروض.

أعتقد أن معظم العلماء لا يلحظون طبيعة رؤى بوبر ضد_العلمية. وفق تصوره للعلم ولنشاط العلماء، ليس العلم مراكمة حقائق عن الواقع، والعالم لا يصل إلى حقائق عن الطبيعة، بل كل ما لدينا في العلوم عبارة عن سلسلة فروض لمّا يتم دحضها. غير أن فكرة أن العلم يروم الحقيقة، وأن لدينا في مختلف العلوم مراكمة من الحقائق، التي تشكل في اعتقادي افتراض معظم الأبحاث العلمية الفعلية، لا تتسق مع تصور بوبر.(٦)

بصدور كتاب توماس كون The Structure of Scientific Revolutions،(٧) تعرض المذهب التقليدي المريح في العلم، الذي يعتبره «مراكمة الحقائق»، أو حتى تقدما تراكميا تدريجيا لفروض لم يتم بعد دحضها، لتحد كبير. المحير أن هذا الكتاب أحدث التأثير الدرامي الذي أحدث، فهو ليس حقيقة كتابا في فلسفة العلم بل في تاريخه. يجادل كون بأننا إذا نظرنا إلى تاريخ العلم الفعلي، سوف نكتشف أنه لا يشكل مراكمة تدريجية تقدمية لمعارف عن العالم، بل عرضة لثورات دورية شاملة، حيث تتم الإطاحة برؤى كونية بأسرها عبر الإطاحة ببارادايم علمية قائمة على يد بارادايم جديدة. يتميز كتاب كون بأنه يضمَن، دون أن يصرح فيما أرى، أن العالم لا يعطينا حقائق عن العالم، بل يعطينا فحسب سلسلة من سبل حل الأحاجي، سلسلة من طرق التعامل مع المشاكل المحيرة التي تثيرها البارادايم. وحين تعجز البارادايم عن حل أحاجيها، يطاح بها وتحل أخرى بدلا منها، تمارس بدورها دورة أخرى من نشاط حل الأحاجي. من منظور نقاشنا هذا، الأمر المهم في كتاب كون أنه يضمن فيما يبدو أننا في العلوم الطبيعية لا نقترب تدريجيا من حقيقة الطبيعة، بل نحصل فحسب على سلسلة من آليات حل الأحاجي. إن العالم ينتقل أساسا من بارادايم إلى أخرى لأسباب لا تتعلق

بالحصول على وصف دقيق لواقع طبيعي مستقل، بل لأسباب لاعقلانية بدرجة أو بأخرى. لم يحظ كتاب كون بترحيب كبير من العلماء الممارسين، غير أنه أثر تأثيرا بالغا في فروع إنسانية عديدة، خصوصا تلك المتعلقة بدراسة الأدب. لقد بدا أن كون يدحض الزعم بأن العلم يعطينا حقائق عن العالم، فالعلم عنده لا يعطينا من الحقائق عن العالم الواقعي إلا بقدر ما تعطينا الروايات الخيالية وأعمال النقد الأدبي منها. العلم أساسا سلسلة عمليات لاعقلانية، حيث تقوم جماعات من العلماء بتشكيل نظريات تعد بدرجة أو أخرى مكونات اجتماعية عشوائية، ثم يتخلون عنها في صالح نظريات أخرى تشكل مكونات اجتماعية ليست أقل عشوائية.

ومهما كانت مقاصد كون، أعتقد أن تأثيره على الثقافة العامة، وليس على ممارسات العلماء الفعلية، مؤسفة، كونها أسهمت في «تقويض أسطرة العلم» وفي «التقليل من شأنه»، وإثبات أنه ليس كما يفترض الناس العاديون. لقد مهد كون الطريق أمام رؤية أكثر تطرفا في ارتيابيتها تبناها بول فيرابند، الذي جادل بأن العلم، نسبة إلى تأمين حقائق عن العالم، ليس أسعد حالا من الشعوذة.

أرى أن هذه القضايا هامشية كلية نسبة إلى ما يتوجب أن يشغلنا في فلسفة العلم وإلى ما آمل أن نكرس له جهودنا في القرن الحادي والعشرين. أعتقد أن الإشكالية الأساسية هي التالية. لقد تحدى علم القرن العشرين بطريقة متطرفة مجموعة من الفروض الفلسفية والبدهية الفعالة والسائدة المتعلقة بالطبيعة، غير أننا لم ننجح بعد في استيعاب هذه التطورات العلمية. إنني أفكر خصوصا في ميكانيكا الكم. أعتقد أننا نستطيع قبول النظرية النسبية بدرجة أو أخرى، لأنه يمكن اعتبارها بسطا لمفهومنا النيوتوني التقليدي للعالم. كل ما نحتاجه تعديل أفكارنا بخصوص المكان والزمان، وعلاقتهما بثوابت فيزيائية أساسية من قبيل سرعة الضوء. غير أن ميكانيكا الكم تشكل تحديا أساسيا لرؤيتنا في العالم، وهذا ما لم نستوعبه بعد. إنني أعتبر عجزنا حتى الآن عن طرح تصور متسق لميكانيكا الكم يناسب مفهومنا العام للكون، ليس فقط فيما يتعلق بالسببية والحتمية بل حتى أنطولوجيا العالم المادي، فضيحة تصم فلاسفة العلم بل تصم حتى علماء الفيزياء المهتمين بفلسفة العلم.

لدى معظم الفلاسفة، كما لدى معظم مثقفي زماننا هذا، مفهوم في السببية يمزج بين أحكام الفهم المشترك والميكانيكا النيوتونية. هكذا ينزع الفلاسفة إلى افتراض أن العلاقات السببية تشكل دائما حالات عينية لقوانين سببية حتمية كلية، وأن علاقات السبب والنتيجة ترتبط فيما بينها في علاقات ميكانيكية بسيطة أشبه بعجلات ترسية تحرك عجلات ترسية، كما ترتبط مع ظواهر نيوتونية أخرى. إننا نعرف على مستوى مجرد ما أن هذه الصورة ليست صحيحة، غير أننا لم نستعض عن مفهومنا البدهي هذا بمفهوم أكثر تركيبا. أعتقد أن العمل في هذا المجال عبر الخوض في مثل هذه القضايا من أهم مهام فلسفة العلم في القرن الحادي والعشرين. نحتاج إلى طرح تصور في النظرية الفيزيائية، خصوصا نظرية الكم، يمكننا من استيعاب النتائج الفيزيائية في رؤية كونية شاملة ومتسقة. أعتقد أننا في سياق هذا المشروع سوف نحتاج إلى تعديل بعض المفاهيم الحاسمة، من قبيل مفهوم السببية؛ وسوف يؤدي هذا التعديل إلى آثار مهمة في مسائل أخرى من قبيل مسألة الحتمية وحرية الإرادة. الحال أن هذا العمل قد بدأ فعلا.

الخلاصة

مفاد الرسالة الأساسية التي حاولت تبليغها أن ممارسة نوع جديد من الفلسفة قد أصبح اليوم ممكنا. بالتخلي عن المحاباة الابستمولوجية في هذا المجال، يمكن لمثل هذه الفلسفة تجاوز كل ما سبق لفلسفة النصف الأول من القرن تصوره. إنها لا تبدأ بالارتيابية بل بما نعرفه عن العالم الواقعي. إنها تبدأ من حقائق على شاكلة ما تقره النظرية الذرية في المادة والنظرية التطورية في البيولوجيا، فضلا عن حقائق «الفهم المشترك» من القبيل الذي يقر أننا كائنات واعية، وأن لدينا أصلا أوضاعا ذهنية قصدية، وأننا نشكل جماعات اجتماعية ونخلق حقائق مؤسساتية. إن مثل هذه الفلسفة تعد نظرية، شاملة، منتظمة، وكلية من حيث موضوعها.

الهوامش

١- هذه المقالة تنقيح لمقالة (The Future of Philosophy) التي كتبت لمجلة علمية ولم يكن الجمهور الفلسفي متلقيها المقصود، وقد نشرت في العدد الألفي الخاص من:

Philosophical Transactions of the Royal Society series B London 354 (1999) 2069-2080.

إنني مدين لجادمر سيرل في نقاش كل هذه المسائل.

٢- ناقشت هذه المسائل بعرض أكثر تفصيلا في مقالتي:

Consciousness)) The Annual Review of Neuroscience 23 (2000): 557-578.

٣- John Searle ((Minds Brains and Programs)) Behavioral and Brain Sciences 3 (1980): 417.

٤- John Searle Intentionality: an Essay on the Philosophy of Mind (Cambridge: Cambridge University Press 1983) chaps. 8_9.

٥- John Searle The Construction of Social Reality (New York: Free Press 1995).

٦- John Rawls Theory of Justice (Cambridge Mass.: Harvard University Press 1971).

٧- ثمة نقد مثير لآراء بوبر في:

David Stove Against The Idols of the Age (Somerset N.J.: Transaction 1999).

Thomas Kuhn The Structure of Scientific Revolutions (Chicago: University of Chicago Press 1962).

محمود البريكان :

الوعد الذي لم ينجز

سامي مهدي★

كان شعر البريكان خارج السياق، يعيش عزلته الخاصة، ويحقق تطوره الذاتي الخاص، ولا يدخل في جدل مباشر مع الشعر العراقي. كان كحارس الفنار يرى ما يحدث ولا يشارك مشاركة فعلية فيه، وهذا ما جعله يفقد أي تأثير محتمل له في حركة الشعر وتطوره، حتى كاد يكون صوتا ضائعا في برية.

عن البريكان ومكانته:

محمود البريكان (١٩٣١-٢٠٠٢) شاعر عراقي كبير، ولكنه لم يعرف في العراق كما عرف أبناء جيله من الشعراء، وظل على صعيد الوطن العربي مجهولا أو شبه مجهول، وذلك بسبب انغلاقه على محيطه المحدود وقلة ما نشره من شعره وتباعد أوقات نشره.(١)

وعادة ما يصنف النقاد البريكان بأنه من رواد الشعر الحديث في العراق، فهو من مجايلي بدر شاكر السياب (١٩٢٦-١٩٦٤) ونازك الملائكة (١٩٢٣) وعبد الوهاب البياتي(١٩٢٦-١٩٩٨)، ولكنه دون هؤلاء شهرة حتى في العراق.

وبالرغم من ذلك شاع اتفاق عام (غير نقدي) على أهمية هذا الشاعر وتفرده، وقيلت فيه شهادات تعبر عما يحظى به من تقدير كبير بين مجايليه.

فقد قال السياب مرة: ان «محمود البريكان شاعر عظيم، ولكنه مغمور بسبب عزوفه عن النشر «(٢).

وقال أحد أبناء جيله، وهو الشاعر رشيد ياسين «إن إبداع البريكان يتقدمنا بمائة عام»(٣). وقال ياسين عنه في مناسبة أخرى «ومن مقتضيات الأمانة للتاريخ ألا نغفل الرواد الحقيقيين، كالشاعر محمود البريكان، الذي كان من أوائل من طوروا القصيدة الحديثة في العراق. وإذا كان البريكان مجهولا عند عامة القراء لعزوفه عن النشر، فانه معروف عند أبناء جيله الذين تأثروا به بدرجات متفاوتة»(٤).

وقال عنه الناقد والمترجم نجيب المانع انه «شاعر ممتاز

★ شاعر وباحث من العراق

ومثل هذا الشاعر لا يحظى بالدراسات لأنه لا يركض وراءها، وربما تأتي الدراسات عنه بعد سنين من مفارقته هذا العالم»(٥).

وقال الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد «البريكان أخشاه وأجله، وهو أكبر من ند لي»(٦).

وذكرت الشاعرة لميعة عباس عمارة أن دور البريكان في تطور الشعر الحديث «لا ينكره أحد، ولكن هناك من حشر نفسه في قضية الريادة بحضوره الدائم في حلقات الشعر، وإصراره على الظهور، بينما ابتعد بعض المبدعين طواعية، ومحمود البريكان هو الذي نأى عن هذا المجال وامتنع عن نشر شعره منذ وقت طويل».(٧)

أما الشاعر رشدي العامل فقال «محمود البريكان كما لا يخفى شاعر كبير وانسان طيب ومتواضع. غير أنه لا يريد أن يحيط نفسه بالهالة التي يضعها بعض الشعراء لأنفسهم».(٨)

وأما الشاعر راضي مهدي السعيد فقال «ان الشاعر الكبير محمود البريكان لم يكن أحد رواد حركة الشعر الحر في العراق والوطن العربي فحسب، بل كان واحدا ممن تعلمنا منهم روح التواضع والابتعاد عن كل مظاهر الادعاء(...) وسيذكره ولن ينساه الوسط الشعري العراقي والعربي بما قدم من نماذج حديثة متقدمة منذ أواخر الأربعينيات وحتى هذه اللحظة، بالرغم من كل هذا العزوف غير المبرر عن النشر والتواجد في المحافل الأدبية والمشاركة في كل الملتقيات البارزة التي هو أهل لها».(٩)

أغلب هذه الآراء، بل كلها تقريبا، جاء في مقابلات صحفية، ولذلك غلب عليها الارتجال والحماسة والمبالغة. بل بلغت الحماسة والمبالغة في بعضها حد الإسراف، ناهيك عما في بعضها من شعور خفي بالغبن الذاتي بلغ حد غمز آخرين يمكن التكهن بهم، ولكنها، مع ذلك، تعطينا، في مجملها، دليلا على ما ناله هذا الشاعر من التقدير.

على أن هذا قد يعد قليلا اذا قسناه بما قيل عن البريكان وعن شعره في مجالس الأدباء ومحاوراتهم من أحكام عاطفية كادت تضعه في مصاف الأسطورة الأدبية التي يغذيها ما كان يقال عن حذره وتكتمه وغيابه.

ومع ذلك نسيته، أو تناسته، الدراسات التي أرخت للشعر العراقي الحديث وحاولت أن تضع تصورات شاملة عن حركته، باستثناء دراستين ذكرتاه ذكرا عابرا هما: دراسة يوسف الصائغ «الشعر الحر في العراق حتى ١٩٥٨» (١٠) و دراسة الدكتور محسن أطيمش «دير الملاك»(١١)، هذا فضلا عن ورود ذكره مرتين في كتاب الناقد طراد الكبيسي «شجر الغابة الحجري» (١٢) ومرة في كتاب محمد الجزائري «ويكون التجاوز».(١٣)

وأكيد أن الشاعر عبد الرحمن طهمازي كان أول من حاول دراسة شعر البريكان على الصعيد النقدي،وذلك في مقالته «الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان» (١٤) وهي دراسة لم ترض الشاعر فرد عليها.(١٥) ولكن ذلك لم يمنع طهمازي نفسه من كتابة مقالتين أخريين عنه بعد نحو عقدين من الزمان هما مقالتاه: «سيادة الفراغ» (١٦) و «الوسم في الضباب» (١٧)، ولا منعه من إصدار كتاب «محمود البريكان: دراسة ومختارات». (١٨)

ومنذ عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٩٠ بدا وكأن طهمازي هو الوحيد المعني بدراسة شعر البريكان، لولا مقالة لمحمد الجزائري بعنوان «الإيجاز».(١٩) ولكن منذ عام ١٩٩٠ حتى عام ١٩٩٣ ظهرت خمس كتابات واشارات في الصحف والمجلات، غير أنها لم تكن مما يعتد به في معايير النقد.(٢٠) ولم تظهر دراسات أخرى عنه الا بعد نشره عددا آخر من قصائده بعنوان «عوالم متداخلة»عام ١٩٩٣ ومجموعة أخرى بعنوان «قصائد جديدة» عام ١٩٩٤ ثم مجموعة أخرى نشرت عام ١٩٩٨، وكانت هذه آخر ما نشر من شعره.

ومع ذلك يعد ما نشر عن البريكان وشعره من دراسات ومقالات واشارات ضئيلا جدا اذا ما قورن بما نشر عن كل من السياب والملائكة والبياتي. ففي الوقت الذي تجد فيه العديد من الرسائل الجامعية، والعديد من الكتب النقدية، ومقالات يصعب حصرها وإحصاؤها لكثرتها، قد كتبت عن شعر كل واحد من هؤلاء لا تجد عن البريكان وشعره سوى رسالة جامعية واحدة (٢١)، وكتيب واحد (٢٢) ونحو عشرين دراسة ومقالة. وجل ما نشر منه كان مشغولا بمسألة «عزوفه عن النشر» والبحث عن مسوغاته، ولم يعط شعره الا القليل من الاهتمام.

البريكان و عزوفه عن النشر:

لقد قيل عن البريكان انه ميال إلى العزلة والانكماش، وهذا صحيح، فلم يكن له غير عدد قليل جدا من الأصدقاء، معظمهم،ان لم نقل كلهم، من أدباء مدينته. ولكن اذا ما فارقه أحدهم فانه لا يراسله، بل هو لا يراسل أحدا أبدا، ويتجنب التعرف على أحد لم يتعرف عليه من قبل، حتى لو كان شخصية ثقافية مهمة. (٢٣) وهو لم يخرج من مدينته البصرة إلى بغداد أو غيرها، ولم يسافر إلى خارج العراق في شبابه، الا

مضطرا. (٢٤) وهو أيضا ميال إلى الصمت في المجالس فلا يتحدث الا لماما (وخاصة في حضور من لا يعرفه).

وقيل عنه انه عزوف عن النشر، فهو لم ينشر خلال (٥٤) عاما من عمره الأدبي (١٩٤٨-٢٠٠٢)، وبرغم كثرة ما كتب، سوى(٨٥) قصيدة، نشرت على فترات متباعدة بلغت إحداها أكثر من عشرين عاما، ولا تشكل هذه القصائد بمجموعها سوى ديوان واحد. وهذا لا يقاس بما نشره غيره من شعراء جيله، و لا يساوي الا نسبة قليلة من إنتاجه الشعري كما يقال. بل هو لم يلب أية دعوة وجهت اليه لنشر أعماله الكاملة(٢٥)، واستعصى على أية محاولة لتوثيق شعره واعداده للنشر.(٢٦)

أما سبب هذا العزوف فقيل انه نجم عن نظرة خاصة للحياة جعل منها فلسفة لما تبقى من عمره. فالحياة أصبحت عنده عبثا، ونشر الشعر هو من هذا العبث، ولذلك توقف عن النشر.

وقيل أيضا انه زاهد في الشهرة والتدافع من أجلها، فهو لم يسع الى نشر شعره في الصحف والمجلات، ولم يطرق أبواب دور النشر، وكانت الصحف والمجلات ودور النشر هي التي تسعى إليه، بينما يتحفظ هو ويتأبى.(٢٧) ولذلك لم ينشر له أي ديوان كامل. وحتى المختارات التي نشرتها له دار الآداب اللبنانية عام ١٩٨٩ جاءت نتيجة مساع من غيره. (٢٨) وزيادة على ذلك لم يلب هذا الشاعر الدعوات التي وجهت إليه لحضور المهرجانات الشعرية الا نادرا (مرة أو مرتين) (٢٩)، ولم يلق شعرا في محفل عام الا مرة واحدة (٣٠)، ولم يشارك الا في استجواب صحفي واحد (٣١)، ولم يدل طوال حياته الا بحديثين صحفيين(٣٢)، ولم ينشر سوى أربع مقالات إحداها رد على مقالة كتبت عنه.(٣٣)

وقال بعضهم انه كان «يستريح إلى الأسطورة التي كان البعض ينسجها حول عزلته » فراح يوغل في إيذاء نفسه من أجل إدامة هذه الأسطورة» (٣٤)

وبازاء ذلك زعم بعض المتعسفين في الوسط الثقافي أن عزوفه هذا ليس سوى تعبير عن نضوبه وفقر ما عنده، لأن هذا العزوف ليس من طبيعة الشعراء ولا من طبيعة الأشياء.

أين الحقيقة:

ترى أين الحقيقة في كل ذلك ؟

لنعد النظر في ما مر من أقوال، فهي في رأينا لا تعبر الا عن ظاهر الأمور.ذلك أن ما يسمى بعزلة البريكان ما هو الا عزلة جسدية وليس عزلة ثقافية. فقد كان الرجل على صلة دائمة بالوسط الثقافي، يراقبه مراقبة دقيقة، ويتابعه عن طريق ما يقرأ في الصحف والمجلات والكتب وما ينقله إليه أصدقاؤه القليلون وجميعهم من الشعراء والأدباء.

وأما عزوفه عن النشر فهو ليس سوى عزوف ظاهري، لأنه لم يكن عزوفا مطلقا بحيث يشكل موقفا ثابتا، بل كان عزوفا مؤقتا ومنظما، كان استراتيجية خاصة تعتمد على النشر في حقب متباعدة يحسب حسابها الشاعر نفسه وهو من يتحكم بمواقيتها، لأسباب سيأتي الحديث عنها.

ولم يكن موقف البريكان من النشر موقفا عبثيا كما ذهب بعضهم، ولا كان عدميا كما ذهب غيرهم، بل كان غير ذلك. فالذي يخاف على نفسه خوف البريكان ويتهيب من المفاجآت مثل تهيبه (بحيث ينسحب ويتوارى في قوقعته حين ينتابه أي وسواس) والذي يحرص على شعره حرص البخيل على ماله (بحيث يودعه، ونعني شعره، في مصرف أيام القصف الإيراني لمدينة البصرة، ويحتفظ به في مكان مجهول لا تصله يد أحد سواه في الظروف الاعتيادية).. نقول: ان من يفعل ذلك لا يمكن أن يكون عبثيا في نظرته إلى الحياة، حتى لو قال في لحظة ألم أو يأس «عبث كلها الحياة»، وهو لا يمكن أن يكون عدميا حتى لو قال في قصيدة «خذ يا ضياع حقيقتي واسمي»(٣٥). وإذا اعتبرنا البريكان عبثيا أو عدميا بناء على ذلك، نكون قد قرأنا الشخص بنصه والنص بشخصه وهذا يجافي منطق النقد الحديث.

الواقع الملموس يرينا أن ثمت مفارقة بين حياة البريكان اليومية وموقفه الفكري الذي يعبر عنه في قصائده، ومن هنا نستطيع القول: ان عدميته فكرية محض، وليست طريقة حياة. فقد كان الرجل في واقعه محبا للحياة، متأنقا، منظما،(٣٦) مخلصا لنفسه ولشعره، شديد العناية والاحتفال بهما، مؤمنا بأن شعره هو ثروته التي يجب أن يرعاها و يربيها ويحرص عليها ويصونها ويحميها، ولعله الشاعر الوحيد في العالم الذي بلغ به حرصه على حقوق ملكية شعره وحفظها مما يسميه «تجاوزات» حد أن يذكر بهذه الحقوق كلما نشر عددا من قصائده في المجلة التي اعتاد النشر فيها ونعني مجلة «الأقلام». وقد فعل هذا مرتين (٣٧) وذلك ليس من العبثية، أو العدمية، في شيء (٣٧) بل هو إفراط في الشعور بالذات والتمركز حولها والانطواء على أسرارها.

وأما ما يقال عن زهد البريكان في الشهرة، فهو ليس زهدا، بل الوجه الآخر لاستراتيجيته المشار اليها، استغنى به عن شهرة الحضور في المشهد الثقافي بشهرة الغياب عن هذا المشهد. فلو نظرنا مليا لرأينا أن شهرة هذا الشاعر في العراق قد جاءته، في المقام الأول، من غيابه عن المشهد الثقافي وليس من

حضوره الشعري فيه. فقد أصبح هذا الغياب، بمرور السنوات، وكأنه «ذو قيمة شعرية» في حد ذاته، إذ جعل من شعره وعدا كبيرا مؤجل الإنجاز، وهو وعد غامض يبعث على الفضول والتشوف وانتظار ما ينطوي عليه من مفاجآت، حتى شبهه بعض الباحثين بأنه «قنبلة الرواد الموقوتة التي يمكن أن تنفجر في أوان لاحق»(٣٨) وذلك بناء على ما ينسج حوله من تكهنات وما يقال عنه من أقاويل. وقد كان أصدقاؤه المقربون منه يعدون الوسط الثقافي الوعود ويزيدونه شوقا الى شعره وصبرا على انتظاره. وهكذا حتى غدا كل نشر له حدثا ثقافيا بما يثيره في المجالس الأدبية من تعليقات، وما يجر اليه، أحيانا، من كتابات. فالنقاد والشعراء يتوقعون في كل مرة أن ينشر الرجل شيئا يفاجئهم، حتى اذا لم يجدوا في ما نشره مفاجأة علقوا قليلا أو كثيرا، ثم تعلقوا بالوعد الذي لم ينجز مرة أخرى، وهكذا بقي الأمر حتى وفاته.

السبب الخفي:

ولكن لم لجأ إلى هذه الاستراتيجية ؟

ما أكثر ما وصف موقف البريكان من النشر بأنه «غير مفهوم» و «غير مسوغ». ولقد فكرنا طويلا في السبب الذي كان يدفع شاعرا مثله الى النشر حينا والتوقف عنه حينا آخر، وتوقفنا عند كل حقبة من الحقب التي نشر فيها ثم توقف، وتساءلنا لم عاد الى النشر في هذه الحقبة، ثم لماذا توقف بعد حين. فكرنا بجميع الأسباب المحتملة وقلبناها على وجوهها المختلفة، وأولها السبب السياسي لأن هذا السبب لعب دورا جوهريا في حياة الأدباء والمثقفين العراقيين، وأخذنا بنظر الاعتبار طبيعة البريكان النفسية، وخوفه من (الحكومة) ومن (أبيه) كما يقول(٣٩)، ولكننا لم نعثر على جواب مقنع لتساؤلاتنا الا بعد تفحص شهادات أصدقائه.

كان البريكان مقبلا على النشر دون تردد أو تهيب في بداية حياته الأدبية. فقد راح ينشر قصائده في مجلة «الأديب» اللبنانية وبعض الصحف العراقية المحلية وهو في مقتبل العمر.(٤٠) بل هو بدأ النشر منذ أن كان طالبا في الثانوية فنشر قصيدتين إحداهما في جريدة «الحوادث» البغدادية والأخرى في جريدة «الجيل» البصرية.(٤١) ويؤكد صديقه القاص مهدي عيسى الصقر أنه كان يود نشر شعره في هذه الحقبة من حياته، ويوضح ان توقفه عن النشر أمر طرأ عليه في ما بعد.(٤٢)

وحين نقرأ شهادة الشاعر رشيد ياسين نفهم أن البريكان لم يكن يتردد يومئذ في التعرف على الشعراء والأدباء والتحدث إليهم وقراءة شعره غير المنشور لهم. فقد تعرف على الشاعر أكرم الوتري الذي كان طالبا معه في كلية الحقوق، وعرفه الوتري على رشيد ياسين في مقهى «أحمد فتاح»، فصار البريكان يقرأ عليه قصائده الجديدة كلما التقيا، ثم عرفه الاثنان (الوتري وياسين) على بدر شاكر السياب ليصبحا في ما بعد صديقين حميمين. (٤٣) ويخبرنا القاص مهدي عيسى الصقر في شهادة له أن السياب هو الذي عرفه على البريكان في أوائل الخمسينات.(٤٤)

مهدي عيسى الصقر: كنا أصحابه بدر السياب ومحمود عبدالوهاب وأنا نشعر بأنه يحاور قصائده سراً كما يفعل عاشق خجول فنهدده مازحين بأننا سنقتحم عليه بيته لنطلع على ما يخفي من قصائده

إذن كان البريكان يسلك في هذه المرحلة سلوكا طبيعيا في بناء علاقاته الشخصية. ولكننا نلاحظ من قراءة شهادة الصقر هذه أن تحولا ما قد طرأ تجاه الآخرين كما كان يفعل أيام تعرفه على أكرم الوتري ورشيد ياسين في أواخر الأربعينيات. و صار في أوائل الخمسينيات، أي بعد تعرفه على السياب بمدة، لا يقرأ شيئا منه لأصدقائه الا اذا ضغطوا عليه واضطروه، ولنا أن نتوقع أنه كان يراوغ في ما يختاره للقراءة عندئذ، ويتكتم على ما يريد التكتم عليه من جديده. يقول الصقر مقارنا بين السياب والبريكان «كان بدر اذا أتم أستمع اليه يتحدث عن قصائد ما تزال محض خواطر لم تنضج في ذهنه بعد. أما البريكان فكان يتردد كثيرا قبل أن يطلعنا على ما كتب!» (٤٥) ويزيد الصقر نفسه في شهادة أخرى فيقول «كنا نحن أصحابه – بدر ومحمود عبد الوهاب وكاتب هذه الذكريات – نشعر بأنه يحاور قصائده سرا كما يفعل عاشق خجول، فنهدده مازحين بأننا سنقتحم عليه بيته لنطلع على ما يخفي من قصائد».(٤٦)

ولكن لم حدث هذا ؟

يبدو لنا أن البريكان اعتقد، عن خطأ أو صواب، بأن اطلاع الآخرين على شعره يؤدي إلى كشف إنجازاته الخاصة والى اختطافها منه ومصادرتها. لذلك لم يعد يأتمن أحدا على شعره حتى لو كان من أصدقائه. بل هو بات يشك في أصدقائه قبل غيرهم، فصار يتكتم على شعره خشية تعريضه للتطفل والسطو.

ويبدو لنا أيضا أنه بات مقتنعا، خطأ أم صوابا، بأن أول من تطفل على إنجازاته هو السياب، و هذا ما تكشف عنه،

بطريقتها الخاصة، شهادة للشاعر حسين عبد اللطيف.(٤٧) إذ يفهم من هذه الشهادة أن بدرالسياب قد اطلع على بعض أعمال البريكان غير المنشورة، ومنها مجموعته «الرقص في المدافن» وقصيدته المطولة «الهائمات» وأنه استوحى مما اطلع عليه ما استوحاه،وظهرت هذه «الاستيحاءات» في قصيدتيه «حفار القبور» و «المومس العمياء».(٤٨)

ونفهم من هذه الشهادة أيضا أن البريكان سبق غيره من شعراء جيله في استخدام الرموز والأساطير، ومنها: أيوب وموسى والمسيح، والأساطير العربية، وخاصة مدينة النحاس ورحلات السندباد، وقد وردت هذه الاستخدامات في مطولته «أعماق المدينة» وتسربت لمحات منها «الى شعراء آخرين معدودين، وظهرت في شعرهم - بعد أن قرأوا مسودتها - تأثرا واعيا أو غير واع».(٤٩) وأغلب الظن أن المقصود هنا هو السياب نفسه.

لقد كتب الشاعر حسين عبد اللطيف ملاحظتيه هاتين بلغة متحفظة لبقة، تسمي الأخذ «استيحاء» أو «تسربا» لتخفف بقدر الإمكان من وطأة الاتهام. فالمتهم هنا هو شاعر كبير مشهود له بالموهبة والإبداع والأسبقية، بل هو من أبرز صناع التحول الذي طرأ على الشعر العربي في أواخر الأربعينات وبناة نماذجه الأولية والمتطورة ان لم يكن أبرزهم. ولكن التهمة هنا واضحة برغم ما في لغة توجيهها من لباقة وتحفظ وتخفيف.

ولسنا ندري ما اذا كان حسين عبد اللطيف قد اطلع على قصائد البريكان التي (يقال) ان السياب قد أخذ منها أم لم يطلع، ولكننا نستطيع القول باطمئنان ان هذا الاتهام لم يصدر عنه بل عن البريكان نفسه، وان البريكان هو الذي أوحى له بالكتابة عنه، ونكاد نجزم بأن عبد اللطيف لم ينشر ما جاء في شهادته هذه الا بعد اطلاع البريكان عليه ورضاه عنه، نظرا لما بينهما من صلة وثيقة استمرت منذ أواخر الستينات حتى وفاته.

وهذه ليست المرة الأولى التي حاول البريكان فيها تسجيل أسبقية له على غيره من شعراء جيله، فقد فعل ما يشبه ذلك مع الشاعر عبد الرحمن طهمازي عندما التقاه واطلع على بعض شعره قبل أن يكتب عنه مقالته «الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان»(٥٠) فنحن نظن أن البريكان هو الذي أوحى لطهمازي بأنه سبق غيره من الشعراء (وأولهم السياب) في استخدام الأسطورة والرمز وكتابة المطولات والكتابة عن الموت، وأنه استطاع قبل غيره «خلق الإيقاع المتطور الذي التزمه فيما بعد أغلب شعراء تلك الأزمنة» و ضرب لنا طهمازي مثلا على ذلك بقصائد البريكان «عدم ١٩٥٠» (٥١) و«المجاعة الصامتة» و«أعماق المدينة».(٥٢)

تهمة عائمة:

ان احترامنا الكبير للبريكان يمنعنا من تكذيبه،ولكننا لا نستطيع في الوقت نفسه أن نتهم السياب بالتطفل على شعر صديقه، خاصة ان البريكان لم يقدم دليلا ملموسا على وجود هذا التطفل،ولا قدمه من نقلوا نبأ هذه التهمة عنه.فهو لم ينشر هذه القصائد التي يعتقد بأن السياب قد قبس منها، ليسمح لنا بالمقارنة واعطاء الرأي، وهو لم يصرح بها في محفل عام أو يكتبها بقلمه ليتحمل مسؤوليتها الأدبية، بل أجراها على ألسنة آخرين لم يسلمهم الدليل ولم يسمح لهم بإشهاره، وبذلك ترك التهمة عائمة وكأنها شائعة من الشائعات.

ان تأثر شاعر بآخر من أبناء جيله، واستفادته من إنجازاته ليس بالأمر المستبعد،ولا هو بالغريب، بل لعله أمر طبيعي، فهو يحدث كثيرا بين شعراء تجمعهم الصداقة والعيش في بيئة ثقافية واحدة، ولكننا، مع ذلك، لا نملك أي دليل ملموس يؤيد دعوى البريكان، أو حسين عبد اللطيف الذي صرح بهذه الدعوى نيابة عنه، لأن الأخير اكتفى بالقاء التبعة على مصدر مجهول يختفي وراء الفعل (يقال). أما طهمازي فهو الآخر لم يقدم أية مقارنات، أو أية إيضاحات،نستطيع أن نلمس منها أسبقية البريكان في كتابة المطولات واستخدام الرموز والأساطير و«خلق الإيقاع المتطور». ثم أن السبق في حد ذاته قد لا يعني الكثير، فليس المهم أن يكون الشاعر أول من كتب القصائد المطولة، أو أول من كتب شعرا حرا، أو أول من استخدم الرمز والأسطورة..الخ.. بل المهم هو مستوى ما كتب وقيمته الفنية، والكيفية التي استخدم بها أدواته ومدى نجاحه في هذا الاستخدام.

وبعكس ما جاء في شهادة حسين عبد اللطيف ومقالة طهمازي، تكشف لنا القصائد والدواوين التي نشرها مجايلو البريكان أنهم سبقوه في كل شيء، حتى في كتابة القصائد المطولة ونشرها. وليس للباحث أن يغفل ذلك، أو يتنكر له، حتى يقام الدليل الواضح الملموس والمقنع على سبق البريكان في إنجازاته. وهذا أمر فات أوانه، ولم تعد له أهمية في رأينا،لأن حركة الشعر الحديث قد شقت طريقها الصاعد وتتالت إنجازاتها في غياب البريكان،وبمعزل عن شعره، سواء أكان محقا في دعواه أم غير محق.

ولكن الأمر هنا لا يتعلق بنا،أو بحركة الشعر الحديث، بل

بقناعة البريكان نفسه، وبمدى تأثير هذه القناعة على موقفه من النشر. فهو مقتنع، وقد يكون محقا بقدر أو بآخر، بأن الآخرين قد تطفلوا على شعره، واختطفوا منه ما يظن أنه من إنجازاته الخاصة،ولهذا صار يشك فيهم،فلجأ إلى التكتم على شعره وحجبه، وحرص على عدم اطلاع أحد على أية قصيدة جديدة يكتبها.

حادثة أخرى:

وقد عززت هذه القناعة لديه حادثة أخرى وقعت له مع أصدقائه ورد ذكرها في شهادة حسين عبد اللطيف بصورة تبدو عابرة، وأضاءتها شهادتان لمهدي عيسى الصقر.

يقول الصقر « في بداية الخمسينيات تشكلت جماعة أدبية (أسرة الفن المعاصر) كان هدفها المساعدة على نشر كتب بعض الأدباء، من بينهم كان البريكان والسياب والكاتب (أي الصقر نفسه).(٥٣) وكان من مشاريع هذه الأسرة عام ١٩٥٢ أو١٩٥٣، طبع ديوان لمحمود بعنوان «أعماق المدينة» و «المجاعة الصامتة» ويضم ملحمتين شعريتين. غير أن هذه الجماعة توقفت عن مواصلة نشاطها بعد إصدار ثلاثة أو أربعة كتب فقط، منها «حفار القبور» للسياب. ولو تحقق طبع ديوان البريكان آنذاك لكنا أنقذنا هاتين الملحمتين من السجن الذي فرضته ظروف النشر في البداية ثم فرضه الشاعر نفسه على مجموع شعره فيما بعد». (٥٤) ويوضح الصقر في شهادة أخرى أن هذه الأسرة قد أوقفت نشاطها بسبب نقص مواردها المالية التي كانت تعتمد على تبرعات أعضائها.(٥٥) ويذكر حسين عبد اللطيف أن البريكان نفسه قد تأخر في تسليم مطولتيه هاتين.(٥٦) ولكن الصقر يخبرنا

بأن عدم نشر المطولتين قد ساء البريكان كثيرا «وظن أننا لم نفعل ما يجب لإخراج ملحمتيه للناس!»(٥٧)

ان الصقر يتحدث هنا عن استياء البريكان بأخف لهجة وفاء لذكرى صديقه دون ريب، ولكن بإمكاننا أن نتصور أي شعور بالغبن قد خامره يومئذ وأية شكوك قد ساورته من جراء هذه الحادثة. فها هم أصدقاؤه، ها هي «أسرة الفن المعاصر» تنشر مطولة السياب «حفار القبور» التي يتهمها بالتطفل على قصائده «الرقص في المدافن»، في حين تتلكأ في نشر مطولتيه وتوقف نشاطها بعد أن اطلع أعضاؤها، ومنهم السياب، على مسوداتهما ! وكيف تفعل هذا وهو يعتقد بأنه حقق فيهما، وخاصة في «أعماق المدينة»، إنجازا جديدا، سيتهم الشعراء، بعد حين، باختطافه، ونعني استخدام الرموز والأساطير ؟!

ان التوجس من الآخرين، والشك في نياتهم، والتردد إزاءهم من خصال البريكان كما نكتشف،في مواضع عدة،من شهادة إحسان وفيق السامرائي.(٥٨) فمثلا يدور حوار بين كاتب هذه الشهادة وحسين عبد اللطيف، وهما في طريقهما لزيارته، فيقول الأخير «هذا الرجل (أي البريكان) يشعر بأن كل من حوله يشير إليه بالاتهام». ويضيف وهو يتأوه «ماذا علي أن أفعل ؟ يحدد لي موعدا لتوثيق شعره، وحين أصل يتهرب ويؤجل.. مائة مرة أو يزيد.. الشك عنده صار مرضا يحرمه حتى من النوم !»(٥٩)

الشك في من ؟! في حسين عبد اللطيف ؟! أيعقل أن يشك البريكان حتى في هذا الرجل الذي كلفه هو نفسه بتوثيق شعره، والذي وثق فعلا شعره المنشور، وكل ما كتب عنه من مقالات وما ورد حوله وحول شعره من إشارات، وكان الجسر الذي يربطه بالمؤسسات والمجلات الثقافية ؟! وإذا كان يشك في نيات حسين عبد اللطيف، ويعذبه هذا العذاب فكيف لا يشك في غيره ؟!

يمكننا أن نتصور، إذن، أن البريكان عد تلكؤ «أسرة الفن المعاصر» مقلبا مؤذيا، أو عملا مقصودا، اذ بلغ به الشك حدود «نظرية المؤامرة». ولذلك استاء كثيرا، ولم ينشر مطولتيه، وخاصة بعد ظهور مطولتي السياب «المومس العمياء» و «الأسلحة والأطفال» ومطولات أخرى لشعراء آخرين، كانوا، وهو من ضمنهم، يعدون كتابة المطولات إنجازا شعريا مهما في حد ذاته.

هذه الحادثة لم تدفع البريكان إلى حجب مطولاته فقط، بل جعلته يمتنع عن نشر أي شيء من شعره حتى عام ١٩٥٨. وكان مجموع ما نشره حتى ذلك الحين اثنتي عشرة قصيدة عمودية رومانسية، تسع منها نشرت في مجلة «الأديب» اللبنانية والثلاث الأخريات في صحف عراقية محلية.(٦٠) غير أنه وجد نفسه عندئذ(١٩٥٨) أمام مشكلة جديدة، هي خلو شعره من أية مفاجأة فنية برغم تميز صوته ونبرته. فما بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٥٨ كان أغلب النماذج التأسيسية في الشعر العربي الحديث قد كتب ونشر، ولم يعد المنافس الآن السياب والملائكة والبياتي فقط، بل جميع الشعراء العرب المحدثين.

على أية حال استمر البريكان في النشر منذ عام ١٩٥٨ حتى عام١٩٦١ وبلغ مجموع ما نشره خلال هذه المدة تسع قصائد كتبها بين عامي ١٩٥٤و١٩٦٠.(٦١) وبرغم أن هذه القصائد لم تحمل أية مفاجأة فنية، نمت عن صوت ذي نبرة مختلفة في

الشعر العراقي الحديث، صوت ذاتي قوي وواثق، ولغة صلبة دقيقة، واهتمام بموضوعات أخرى غير الموضوعات السائدة،موضوعات وجودية، ومن هذه القصائد «أسطورة السائر في نومه» و«رحلة الدقائق الخمس».(٦٢)

نشرت القصائد التسع هذه في وقت شاع فيه نمط من الشعر السياسي الغث، وراجت الدعوة الى أدب واقعي اشتراكي يفهمه الشعب(٦٣) وربما كان ما يكتبه عبد الوهاب البياتي في ذلك الحين هو الأنموذج الأعلى لهذا الشعر. لذلك اتهمت هذه القصائد في حينه بـ(الشكلية الفارغة) وما هي بالشكلية، وبـ(الغموض) وما هي بالغامضة، ولكنها حظيت، في الوقت نفسه، بإعجاب بعض الشعراء الشباب(في حينه) ومنهم: صلاح نيازي وطراد الكبيسي وحنظل حسين(٦٤) وظل كثيرون يذكرونها له ويثنون عليها حيثما ورد ذكره.

وهنا توقف البريكان عن النشر مرة أخرى، ربما تطيرا مما اتهمت به هذه القصائد، ولكنه اكتشف دون ريب أن هناك من أعجب بها من الشعراء والمثقفين، وشعر بأنها فاجأت الوسط الثقافي ووجدت من يهتم بها ويتحدث عنها. ولكن لابد لنا من القول: ان هذه القصائد وان كانت قد ميزت البريكان وأظهرت تفرده في موضوعاته، فإنها لم ترفعه إلى مكانة السياب الذي كان حتى ذلك الحين ما يزال ينتج قصائده المتميزة.(٦٥)

استراتيجية للنشر.. ولكن:

ونظن ان الأصداء التي أثارتها قصائد البريكان هذه هي التي جعلته يفكر باستراتيجية النشر التي ألمحنا إليها. وإذا أردنا الحديث عن هذه الاستراتيجية باللغة العسكرية التي يتحدث بها النقد الحديث فسنقول: إنها استراتيجية دفاعية - هجومية، فهي دفاعية لأن البريكان اعتقد، أنها ستحمي شعره من الاختطاف والتقليد والاستنزاف، وهي هجومية لأنها تقوم على مباغتة الوسط الثقافي من مدة إلى أخرى وصدمه بمجموعة من القصائد تثبت حضوره في غيابه، وتلفت النظر إليه بقوة، وتثير ما أثارته قصائده التسع تلك من أصداء. وهذا ما فعله في الأعوام ١٩٦٩ -١٩٧٠ و١٩٩٣-١٩٩٤ و١٩٩٨.

وسواء اعتمد البريكان هذه الاستراتيجية بصورة تلقائية أم اعتمدها بعد تفكير وتدبر، فان ما لم ينتبه إليه، أو انتبه إليه ولم يكترث له لفرط ثقته بشعره،هو أن الشعر في العراق والوطن العربي كان يمر بتحولات متسارعة، وكانت أجيال جديدة من الشعراء تظهر، وكان لهذه الأجيال مفاهيمها الخاصة وانشغالاتها الفنية، حتى صارت تعد شعره من تراث الحداثة الشعرية وليس مما وصلت إليه الحداثة في تحولاتها، تعده شعرا ينتمي إلى حقبة ماضية تم تجاوزها وعبور انشغالاتها الفنية، وصار النظر في جديد ما ينشره ضربا من الفضول، وليس تطلعا إلى مفاجأة، أي عكس ما كان يتوخاه تماما.

قد لا يخلو هذا من بعض الغبن للبريكان، ولكن هذا ما حصل. وعلى أية حال، ان ما نشر البريكان من شعره يمثله في جميع مراحل تطوره منذ أواخر أربعينيات القرن الماضي حتى أواخر تسعينا ته، و هذا ما توضحه التواريخ التي ذيل بها قصائده. ونحن نعتقد بأن ما نشره هو أفضل ما كان لديه من شعر أو من أفضله، إذ لابد لنا من أن نفترض أنه كان يختار الأفضل والأهم حين يقرر أن ينشر شيئا بعد غيبة سنوات طويلة. ولكن لم يحدث أن فاجأ أحدا بما نشر، والذي نشره منذ البداية حتى النهاية لا يعطينا أي دليل ملموس على أنه كان أسبق من غيره في شيء. فالسياب كتب قصيدته المطولة «حفار القبور» عام ١٩٤٩ على الأرجح، والدليل على ذلك أنه نشر إعلانا عنها في نهاية الطبعة الأولى من ديوانه «أساطير» الصادر عام ١٩٥٠.(٦٦) هذا في حين أن البريكان بدأ كتابة المطولات في أوائل الخمسينيات كما نقل الناقد طراد الكبيسي عنه.(٦٧) أما عروض الشعر الحر فقد تشارك في وضع أسسه وكتابة نماذجه الأ ولى وأشكاله التجريبية والمطورة كل من نازك الملائكة وبدر السياب (والى حد ما عبد الوهاب البياتي)(٦٨) ولم يأت البريكان بأي جديد تقني يبزهم به أو يسبقهم اليه في هذا المجال. وأما استخدام الأساطير والرموز فربما كانت نازك الملائكة أسبق شعراء هذا الجيل اليه، وهذا واضح في عدد من قصائد ديوانها «شظايا ورماد» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٩، ولكن السياب هو الذي أنضج استخدامها بعد محاولات تجريبية عدة.(٦٩)

ثم إن طريقة البريكان في النشر(إستراتيجيته) لم تسمح بأن يكون لشعره، على صعيد الواقع، أي دور ريادي، حتى بما تميز به من منحى فكري. فنحن لم نجد في شعره المنشور ما يؤكد وجود مثل هذا الدور. وليس لدينا، عدا ذلك، سوى الأقاويل التي لا سند لها. أكثر من ذلك أن البريكان بدأ كتابة الشعر الحر متأخرا عن زملائه بسنوات، فنحن لم نعثر له على أية قصيدة حرة كتبت في أواخر أربعينيات القرن الماضي أو في أوائل خمسينياته، وكانت قصائده حتى عام ١٩٧٠ أقرب في عروضها إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر. فأغلب أشطارها ذات عدد متساو من التفعيلات، أربع تفعيلات مثلا وهذا هو الغالب، وإذا خرج عن هذا العدد بعد بضعة أشطار

فلكي يأتي بشطر أو شطرين بعدد أقل من التفعيلات، ولكنه متساو هو الآخر، ثم يعود ثانية إلى الأشطار ذات التفعيلات الأربع. ومن أمثلة ذلك قصائده: «أسطورة السائر في نومه» التي كتبت عام ١٩٥٨ و «هواجس عيسى بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة» التي كتبت في العام نفسه و «إنسان المدينة الحجرية» التي كتبت عام ١٩٥٩. و«فن التعذيب» التي كتبت عام ١٩٦١ و«حارس الفنار» التي كتبت عام ١٩٦٩. (٧٠) وكان أغلب قصائده في هذه المرحلة من بحر الرجز، وكانت إيقاعاتها تقترب من إيقاعات قصيدة السياب المعروفة «أنشودة المطر» التي كتبت في الكويت عام ١٩٥٣ ونشرت في مجلة «الآداب» اللبنانية عام ١٩٥٤. وهذا مقطع من قصيدة «إنسان المدينة الحجرية» نقدمه مثالا على ذلك:

في العالم المطمور تحت الأرض، في متاه
قد من الحديد والأسمنت والحجر
حيث يمد عنكبوت الخوف والضجر
خيوطه في طرق الصمت، ولا مفر..
في لابرنث الموت، حيث يهلك البشر
شوقا إلى الحياه
حيث يضيع الصوت، حيث يفقد الأثر
أنت هنا تدور
كأنما تلهث في لهاثك العصور..
أنت هنا.. ماذا تغني أنت للقبور؟
ما ذا تقول للظلام الفظ والصقيع؟ (٧١)

هذه القصيدة تتكون من (٦٠) شطرا، منها (٥٢) شطرا يتكون كل منها من أربع تفعيلات و(٧) من تفعيلتين و(١) من ثلاث، وهذا مما يسمها برتابة إيقاعية مخدرة ويجعلها أقرب إلى نظام النظم التقليدي (الشعر العمودي) منها إلى الشعر الحر.

شاعر أفكار:

البريكان شاعر أفكار وشكل شعري دارج، وهو يعبر عن أفكاره بلغة دقيقة وصارمة، وصور محسوسة منحوتة بعناية، وإيقاع وزني مألوف، وحذق في اختيار العنوان. وأفكار البريكان تسبق قصيدته، فهي منبثقة من تأمل طويل صامت في ظواهر الوجود ومظاهره. وهو مخلص لأفكاره، يعبر عنها بوعي كامل، ويحرص الحرص كله على دقة هذا التعبير وانضباطه، فلا شطح في الصورة ولا نزق، حتى لتقترب هذه من أن تكون (فكرة مصورة) أو (صورة مفكرة) كما يقول طراد الكبيسي.(٧٢) وهذا ما جعل مغامرته الوجودية أهم شيء في شعره. غير أننا لسنا معنيين هنا بطبيعة هذه المغامرة، ولا بما يتخللها من أفكار البريكان، بل معنيون بأدائه الفني. ولذلك لن نعمد إلى تحليل أفكاره، بل سنكتفي بإشارات عابرة إليها هي تلك التي يقتضيها سياق بحثنا. فهو لم يشغل نفسه بالبحث عن أشكال جديدة وتقنيات مبتكرة بل شغلها بالتعبير الدقيق عن أفكاره، حتى كاد شعره يخلو من أية مغامرة فنية، وان وجدت مثل هذه المغامرة فهي متأخرة و شاذة واستثنائية وليست وليدة قاعدة أو منهج أو هم من همومه الشعرية، وهذا بخلاف السياب ومغامراته التجريبية بين عام١٩٥٣ و ١٩٦٢.

حسين عبداللطيف: السياب اطلع على بعض أعمال البريكان غير المنشورة كمجموعة (الرقص في المدائن) وقصيدته المطولة (الهائمات) واستوحى منها فظهرت في قصيدتيه (حفار القبور) و(المومس العمياء)

هناك ثلاث قصائد أو أربع كانت وراء الالتفات إلى البريكان ومبعث الاهتمام بشعره ومنها قصيدته «أسطورة السائر في نومه». كتبت هذه القصيدة عام ١٩٥٨ ونشرت عام ١٩٥٩.(٧٣) وقد اعتمدت تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) وحدة وزنية لها، ولكنها اتسمت بنبرة إيقاعية عمودية لا تنوع فيها ولا تموج. اذ كتب أغلب أشطارها بأربع تفعيلات، أما الأشطار الأخرى فكتبت بتفعيلتين، شأنها في ذلك شأن قصيدة «إنسان المدينة الحجرية» التي سبقت الإشارة إليها. والتنوع الموسيقي الوحيد فيها هو التنوع في الأضرب والقوافي، ولكنك تحس وأنت تقرؤها بأنها تأثرت هي الأخرى بموسيقى قصيدة السياب «أنشودة المطر».

والقصيدة تتكون من سبعة مقاطع سردية تروي حكاية الإنسان في كل يوم، فهو ينام ويصحو ويأكل ويشرب ويعمل ويذهب إلى معرض أو مسرح أو مقهى أو حانة أو بيت من بيوت الهوى، ولكنه يفعل كل ذلك وكأنه سادر في نوم لا يصحو منه. ماضيه بداية غامضة من حلم مديد وحاضره لا صوت له ولا صدى. فهو شبح وكائن وحيد موغل في المجهول، يرى الشاعر أنه يمكن أن يكون أي واحد فينا. إنها رحلة الإنسان العبثية في الوجود التي سيتناولها الشاعر برؤية أشمل وفن أنضج في قصيدته «حارس الفنار» كما سنوضح في ما بعد:

أروي لكم عن كائن يعرفه الظلام
يسير في المنام أحيانا، ولا يفيق
أصغوا الى أصدقائي! وهو قد يكون
أي امرئ ترونه يسير في الطريق
في وسط الزحام
وقد يكون بيننا الآن، وقد يكون
في الغرفة الأخرى،يمط حلمه العتيق!

هذا هو المقطع الأول من القصيدة، وبقية المقاطع تشبهه في رنين موسيقاها ورتابتها الإيقاعية الناجمة عن تساوي عدد تفعيلات أشطارها، وهذا هو المقطع الأخير زيادة في الإيضاح:

يا أصدقائي هل عرفتم ذلك المخلوق
الشاحب الذي يجف صوته المخنوق
الكائن المخدر الهائم في المنام ؟
الكائن الذي تبث كفه الصفراء
من حوله أشياء
ترعبه، أشياء
لا يمكن القبض عليها مرة أخرى؟!
يعرفه الظلام
تعرفه برودة الليل ؛ وقد يكون
أي امرئ ترونه يسير في الطريق.

لو بحثنا في هذه القصيدة لوجدنا أن شهرتها لم تأت من ميزة فنية فيها، فهي حكاية سردية مبنية بناء تراكميا بسيطا، وليس فيها أية مفاجأة تقنية، أو لمحة فنية، أو صورة مدهشة، أو عاطفة ساخنة نابضة، وانما جاءت شهرتها من موضوعها، وهو موضوع وجودي خالص في وقت كانت فيه السياسة هي شاغل الشعراء الأول كما ذكرنا، وكان الشاعر الذي يكتب في موضوع كهذا يعد لدى بعض الأوساط بطرا أو عابثا أو منحرفا.

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلى أثر الأدب الوجودي المعاصر، ولاسيما اتجاهاته العبثية والعدمية، على مغامرة البريكان الوجودية واتجاهاتها. فالروح العامة لهذا الأدب، الذي بدأ يشيع في المشرق العربي منذ أواسط الخمسينات، مبثوثة فيها. فأنت تحس بها في كل قصيدة من قصائده. ذلك أن هذه القصائد معنية بمحنة الإنسان في الوجود، نعني الإنسان المغترب، المقصي، المهزوم، الذي يرى هذا الوجود عبثا في عبث حتى لتستوي عنده الحياة والعدم.

ومع أن البريكان لم يكن أول من كتب قصائد في هذا الموضوع، فقد سبقه إلى ذلك آخرون، نخص بالذكر منهم البياتي في بعض قصائد ديوانه «أباريق مهشمة» وخاصة قصيدة «مسافر بلا حقائب» (٧٤)، وكذلك بلند الحيدري في بعض قصائد ديوانه «أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى» (٧٥) ومنها قصيدتا «عقم» و«ساعي البريد». ولكن البريكان اختلف عن سواه بتمسكه بهذا الموضوع وتناوله إياه من زوايا مختلفة، وبعمق أبعد، ثم مواظبته على الكتابة فيه حتى النهاية، وحتى كاد يكون موضوعه الوحيد.

ومن القصائد التي اشتهر بها البريكان قصيدته «رحلة الدقائق الخمس». وهذه القصيدة كتبت في أيلول ١٩٦٠ ونشرت بعد عام من تاريخ كتابتها.(٧٦) والقصيدة أشبه بمشهد من مدينة أوروبية في شريط سينمائي: ساحات ومحطات رمادية حزينة، وإياب من رحلة أمدها خمس دقائق مع لحن من الألحان، مع نغم يعانق الحياة والعدم، ولكنها رحلة إلى غد سحيق سرعان ما تنتهي ويعود المسافر إلى المحطات الرمادية بحزنها الذي يلقي ظله على مدينة موحشة وعالم غريب، ولا يبقى له سوى الأصداء.

إنها قصيدة عن غربة الإنسان في المدينة المعاصرة، هذا الإنسان الذي ما يكاد يفلت من ضوضائها في تهويم مع لحن، أو سفر في حلم، حتى يعود إليها والى شوارعها وساحاتها الموحشة وعالمها الكئيب الحزين. وكان موضوع (غربة الإنسان في المدينة) قد شاع كثيرا في خمسينات القرن الماضي، برغم أن المدينة العربية لم تكن سوى قرية كبيرة. فقد كتب فيه السياب والبياتي وشعراء آخرون كثيرون، من العراقيين وغير العراقيين، هم في الغالب من أصول ريفية فقيرة صدمتهم حياة المدينة ومتطلباتها، فراحوا يهجونها أقذع الهجاء في نزوع رومانسي واضح، وهذا من دون أن ننسى تأثير الشعر الأوروبي منذ بود لير حتى اليوت، مع اختلاف البواعث والرؤى. ولكن رحلة البريكان في قصيدته هذه هي رحلة خيال، أوحى بها، في ما يبدو لنا، مشهد في شريط سينمائي أو قراءة في رواية، أو شيء من هذا القبيل، لأن أجواءها ليست من بيئة الشاعر المحلية أو الوطنية.

وتتكون القصيدة من أربعة مقاطع، أولها لوحة ديكورية تتضمن وصفا للساحات و المحطات، وثانيها تصوير للعودة من رحلة الدقائق الخمس، وثالثها وصف لمناخ هذه الرحلة، أما رابعها فيعلن انتهاء الرحلة والعودة إلى المحطات الرمادية، محطات المدينة الموحشة وعالمها الغريب:

يلون الساحات
حزن المحطات الرمادية
وظلها الشاحب
شيء كرجع الحلم الهارب
كضوء أغنيه
تطفئها الآهات

إياب
يملؤه الضباب،
يضيع فيه الهمس
وزهرة تذوب دون اللمس
لم يبق الا صدى

من رحلة الدقائق الخمس.
لحنا من الألحان
أبحرت يا قلبي
نغم
يعانق الحياة والعدم
مويجة تهفو على شواطئ النسيان

جناح
يرف في الرياح
مشردا في شفق الحب !
سفر
إلى غد سحيق
وغابر غبر
تفجر الأصوات
طريقها، فينهض الأموات
ويهبط القمر
وترقص الحياة
في عريها، في فجرها العميق.

انتهت الرحلة !
حزن المحطات الرماد يه
يلقي هنا ظله.
مدينة موحشة وعالم غريب.
الثلج في الشارع
والشمس لا تغيب
والليل لا يأتي. ووجه القمر الضائع
تجرفه الريح الشتائيه
هنا يذوب الهمس
ويجمد الصخب !
وتكذب النار، وتبقى رعشة اللهب !
مدينة تكاد لا تعرفها العيون
تأكلها ضوضاؤها، يرعبها السكون
في وحشة الإياب
من رحلة الدقائق الخمس.

على أن هذه القصيدة تختلف عن السابقة بما يلف فكرتها من غلالة غموض تجعلها قابلة لأكثر من تأويل. فمدينة القصيدة قد تكون المدينة المعاصرة، وقد تكون الحياة أو أي شيء آخر. والقصيدة وان كانت قد كتبت على تفعيلة البحر نفسه (الرجز) غير أن إيقاعاتها الموسيقية أكثر تنوعا. فأطوال أشطارها تتراوح بين تفعيلة واحدة وأربع تفعيلات، وقوافيها تتموج صعودا وهبوطا واندفاعا وتراجعا، وبذلك بدت أكثر حيوية وأقل رتابة، وأقرب الى الحداثة الشعرية من قصائده السابقة، ولكنها تنتمي هي الأخرى إلي «أنشودة المطر» من حيث رنينها الإيقاعي، ومفتتحات لوحاتها، بل نكاد نقول: إنها تنتمي إيقاعيا إلى أكثر من قصيدة من قصائد السياب.

فحين يستخدم البريكان في قصيدته هذه كلمة واحدة في الشطر (تفعيلة واحدة) ويقول: إياب، نغم، جناح، سفر، فانه لا يذكرنا بلازمة السياب «مطر» في«أنشودة المطر» فقط، بل يذكرنا أيضا باستخدام مشابه له في قصيدة سيابية أخرى كتبت عام ١٩٤٨ هي قصيدة «أساطير».(٧٧) فأشطار قصيدة السياب هذه تتراوح هي الأخرى بين تفعيلة واحدة وأربع تفعيلات، ويتألف بعض أشطارها من كلمة (تفعيلة) واحدة (مثل: رحيل، ظلال، شراع) كلمة ذات دور إشاري افتتاحي تتبعه تفصيلات تضيف لوحة جديدة، أو رقشا جديدا، إلى الصورة الكلية، كما هو واضح هنا في هذا المقطع:

على مقلتيك انتظار بعيد
وشيء يريد
ظلال
يغمغم في جانبيها سؤال،
وشوق حزين
يريد اعتصار السراب
وتمزيق أسطورة الأولين
فيا للعذاب !
جناحان خلف الحجاب
شراع
وغمغمة بالوداع !

أما قصر أشطار قصيدة البريكان هذه وتلون إيقاعاتها وتموج قوافيها فيذكرنا بقصيدة السياب «تعتيم» التي كتبت عام ١٩٥٥ وهي من بحر الرجز:

حين يذر النور
- يلقي به التنور -
عن وجهك الظلماء
ويهمس الديجور
أهاته السمراء
على محياك
تهجس عيناك
بكل حزن الدهور
وكل أعيادها:
أفراح ميلادها
وغمغمات النذور
وزهرها والخمور !

النور والظلماء
أسطورة منحوتة في الصخور
كم ذاد بالنار،

من أسد ضاري،
وكم أخاف النمور
إنسان تلك العصور
بالنور والنار :
فأطفئي مصباحنا أطفئيه
ولنطفئ التنور،
وندفن الخبز فيه
كي لا تعيد الصخور
أسطورة للنار ظلت تدور
حتى غدا أول ما فيها
آخر ما فينا - وليل القبور
أول ما فيها -
ولنبق في الديجور
كي لا ترانا نمور
تجوس في الظلماء
لترجم الأحياء
- من غابة في السماء -
بالصخر والنار
وتستبيح القبور ! (٧٨)

نحن نرى أن القرابة بين هاتين القصيدتين أكثر من أن تكون مجرد قرابة إيقاعية.

إنها قرابة روح أيضا، يلمح إليها قول البريكان (وتكذب النار،وتبقى رعشة اللهب). وبحسب ما نعتقد أن البريكان كان يتابع السياب في صعود نجمه قصيدة فقصيدة، وينظر في كل منها بعمق وتأن، ويحاول أن يكتشف كل جديد فيها، والعثور على مكنوناتها، لا ليقلدها، وهو الصانع الذكي الماهر، بل ليرى كيف يمكن أن يفيد منها في صناعة قصائده. وقصيدة السياب هذه بالذات لفتت الانتباه عند نشرها في مجلة الآداب عام ١٩٥٦، وذلك لما فيها من خروج بين على عامة شعره، ليس بسبب قصر أشطارها وتموج إيقاعاتها فحسب، بل بموضوعها وبغلالة الغموض التي احتضنت هذا الموضوع أيضا. فليس بالغريب، إذن، أن ينتبه إليها البريكان ويستفيد منها كما ظهر لنا في قصيدته هذه.

وربما كانت تقنية هذه القصيدة سببا في شهرتها، ولكن السبب الأهم هو موضوعها وما دار حولها من لغط في حينه في بعض الأوساط. فقد وصفت هذه القصيدة بالذات، و شعر البريكان عامة، بالغموض والشكلية والبعد عن هموم الانسان الحقيقية في واقعه الملموس، ولكنها حظيت في الوقت نفسه بإعجاب آخرين، كما ألمحنا من قبل، وكان هؤلاء هم وراء شهرتها بعد احتجاب البريكان في وقت لاحق. ومن المؤكد أن هيئة تحرير المجلة التي نشرتها كانت في مقدمة من وصفوها بتلك الأوصاف، ولهذا ردت عليها بطريقة لبقة ذكية بأن نشرت في فراغ يقع تحتها مباشرة العبارة الآتية:

(ولكن الإنسان الهرم بكفين شفافتين سينادي: الحب، الحب، الحب،
بين التماع العواطف المزيفة، وسينادي: الأمان، الأمان، الأمان،
بين صليل الخناجر، وكرات البارود.
لوركا
من «صرخة إلى روما»)(٧٩)

القصيدة الثالثة التي اشتهر بها البريكان وعدت قمة في ما نشر من شعر هي «حارس الفنار» التي كتبت في تموز ١٩٦٩ ونشرت في كانون الأول ١٩٧٠.(٨٠) وتتكون هذه القصيدة من أربعة مقاطع متباينة الأطوال، أولها لوحة افتتاحية ديكورية كتلك التي افتتح بها قصيدته «رحلة الدقائق الخمس». وترينا هذه اللوحة حارس الفنار وقد أعد مائدته وكؤوسه في انتظار زائر مجهول (الموت) وقد أوشكت ساعته أن تحين. أما المقطع الثاني فيقفز بنا فجأة إلى عالم مدمر سقطت فيه فنارات العوالم وتغيرت طرق الكواكب واضطربت البوصلات ولم يعد ثمة غير التيه المجرد والرياح هي التي تسود الفراغ ولاشيء غير الفناء، فلا يتذكر حارس الفنار سوى الموتى وكلهم قد مات واهما. وفي المقطع الثالث يستمر حارس الفنار في عرض ما يتذكر من صور الموت التي رآها من موقعه: مدن مدمرة بأناسها وكنوزها، وسفن غريقة بقراصنتها وجيوش بأسلحتها ونياشين قادتها، وغيرها من الصور التي تمثل آدم في تعاسته ومصيره المحتوم. وأخيرا يعود حارس الفنار من ذكرياته وتأملاته إلى لحظته الراهنة، منتظرا ذلك الزائر المجهول المعلوم وعينه على الساعة ورقاصها، والرقاص ينبض ويتأرجح بين اليمين واليسار، عارفا أنها هي الأخرى ستتوقف وتشل ليطبق الموت عليه وعلى كل شيء.

ربما كانت هذه القصيدة أفضل ما وصلت اليه مهارة البريكان في بناء قصائده وصياغتها. فهي ذات معمار متماسك محكم كانت ملامحه واضحة في قصائد للشاعر سابقة عليها. قد يبدو في الوهلة الأولى أن ثمة انقطاعا بين مقطعها الأول ومقاطعها الأخرى، قد يبدو هذا المقطع مجرد ديكور مرسوم هو أصلا من تقاليد القصيدة الرومانسية، ولكن الأمر خلاف ذلك، فهو في رأينا مهاد ضروري للقصيدة، وهو مرتبط بالمقاطع الأخرى أوثق ارتباط وان بدا الانتقال منه إلى المقطع الثاني فجائيا. فحارس الفنار سرعان ما يذكرنا في هذا المقطع بأنه ما يزال في مشهده ذاك بمائدته وكؤوسه، يتذكر ويتأمل، ويطول به التذكر والتأمل في المقطع الثالث،

ليعود بنا في المقطع الرابع إلى اللحظة نفسها، لحظة انتظار الزائر المجهول.. الموت.

وقد وصلت لغة هذه القصيدة أقصى ما وصلت اليه لغة البريكان من تطهر من ميوعة اللغة الرومانسية، وبلغ فيها أنضج ما بلغه فنه في التعبير عن رؤاه العدمية. ولهذا نرى أنها تمثله في ذروة نضجه الشعري، وهو نضج متأخر اذا ما قورن بمجايليه على صعيد العراق والوطن العربي. ولكنها مثل غالبية قصائده التي سبقتها تنمو نموا تراكميا، استطراديا، قابلا للزيادة والنقصان، نظرا لاعتمادها على التذكر والرواية، وهذا بخلاف ما جرت عليه جملته الشعرية من تكثيف يبلغ أحيانا حد التجريد.

على أن هذه القصيدة تذكرنا هي الأخرى بإحدى قصائد السياب وهي «حفار القبور» المكتوبة عام ١٩٤٩ على الرغم مما بين شخصيتي القصيدتين من تناقض. فحفار القبور وحارس الفنار كلاهما شاهد على عالم الموت ولكنهما وجهان لعملة واحدة. فإذا كان حفار القبور رجلا فقيرا يستمد رزقه من موت الناس، ويدعو الله أن يهلكهم ليحصل على قوته اليومي ويشبع جوعه وتستمر حياته، فان حارس الفنار رجل رأى كثيرا حتى زهد في كل شيء، وفهم أن كل شيء فان، وأن الموت سيدركه كما أدرك غيره، فأعد له مائدته وكؤوسه منتظرا إياه باستسلام تام.

وليس هذا فقط ما يذكرنا بقصيدة حفار القبور، بل كذلك نظام النظم الذي سار عليه البريكان في بناء قصيدته. فهو نظام نظم تلك القصيدة نفسه. فقد اتخذت كلتا القصيدتين من تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) وحدة وزنية لها، واتبعتا نسقا واحدا في أسلوب التقفية وفي توزيع التفعيلات على الأشطار. فالغالبية العظمى من أشطار القصيدتين تتكون من أربع تفعيلات، والقليل جدا منها يتكون من تفعيلتين، ويندر أن تشذا عن ذلك. ولذلك اتسمت هاتان القصيدتان (ومثلهما تماما قصيدة السياب: المومس العمياء) برتابة إيقاعية قربتهما كثيرا من روح النظم التقليدي.

ان قصيدة البريكان هذه بالذات تتكون من حيث النظم (لا الكتابة على الورق) من (٦٩) شطرا، منها (٥٩) شطرا يتكون كل منها من أربع تفعيلات، أما الباقي، وهو (١٠) أشطار، فيتراوح بين تفعيلتين أو ثلاث. وهذا ما نعنيه بروح النظم التقليدي، روح نظام البيت الشعري العربي. فأبيات القصيدة العربية التقليدية، كما هو معروف، تتكون من أعداد متساوية من التفعيلات، وصدر كل بيت يساوي عجزه في عدد تفعيلاته (وهي أربع في الغالب)، وعدوى هذه المساواة هي التي انتقلت الى شعر البريكان. وقد حاول أن يكسر رتابة الإيقاع بطريقة كتابته أشطار القصيدة على الورق ولكن من دون جدوى. وفي ظننا، وهو مجرد ظن، أن البريكان لم يتحرر من طريقة النظم هذه الا بعد أن انتبه الى تجربة الستينيات وقرأ النقد الستيني لتجربة الرواد. فمنذ عام١٩٧٠ كما لاحظنا، غير البريكان طريقته هذه، وهذا ما يتضح في مجموعة قصائده التي نشرت في مجلة «الأقلام» بعنوان «قصائد متداخلة» بعد غياب دام ثلاثة وعشرين عاما.(٨١)

عد البريكان تلكؤ «أسرة الفن المعاصر» في عدم طبع مطولتيه مقلبا مؤذيا، أو عملا مقصودا، اذ بلغ به الشك حدود «نظرية المؤامرة». ولذلك استاء كثيرا، ولم ينشر مطولتيه، وخاصة بعد ظهور مطولتي السياب «المومس العمياء» و«الأسلحة والأطفال» ومطولات أخرى لشعراء آخرين، كانوا، وهو من ضمنهم، يعدون كتابة المطولات إنجازا شعريا مهما في حد ذاته.

ثم أن مقاطع من هذه القصيدة تذكرنا بقصيدة «المعبد الغريق» للسياب نفسه وان كانت من بحر آخر. (٨٢) فالوصف والسرد في القصيدتين متقاربان، والراوي في هذه كالراوي في تلك، هذا حارس في فنار، وهذا شيخ يسكر في حانة، وكلاهما يتذكر ما شهد ويرويه، والمشاهد في القصيدتين متشابهة أو تكاد تكون متشابهة، برغم اختلاف الموضوع. كلاهما يتحدث بنبرة رثائية، كلاهما يرثي الإنسان، هنا في محنته الوجودية، وهناك في ما يتعرض له من ظلم على يد أخيه الإنسان، و العبرة في الاثنتين عالم غريق: مدن غريقة أو معبد غريق، وثمة هنا وهناك «فنار موت». والفارق هو أن البريكان أعطى حكايته معنى وجوديا، أما السياب فوظف حكايته لغاية سياسية.

يقول البريكان:

أتذكر المدن الخفية في البحار
أتذكر الأموات. والسفن الغريقة. والكنوز
وسبائك الذهب المصفى، والعيون اللامعات
وجدائل الشعر الجميلة في القرار
منشورة، وأصابع الأيدي المحطمة النحيله
مفتوحة لا تمسك الأمواج.
في الطرق الظليلة
في القاع، تنتثر النياشين المدورة الصقيله
وتقر أسلحة القراصنة الكبار.
يا طالما أسريت عبر الليل، أحفر في القرار
طبقات ذاك الموت. أتبعت الدفائن في سكون
أستنطق الموتى. أرى ما كان ثم وما يكون.
وأشم رائحة السكون الكامل الأقصى، أريد

أن لا أمثل من جديد
آلام تجربة العصور.
أن لا أقطع بالتوتر، أو أسمر في الحضور.
أبصرت آدم في تعاسته، ورافقت الجيوش
في أضخم الغزوات، نؤت بحمل آلاف النعوش.
غنيت آلاف المواسم. همت في أرض الجمال
ووصلت أطراف المحال.
ورأيت كيف تدمر المدن المهيبة في الخفاء.
شاهدت ما يكفي. وكنت الشاهد الحي الوحيد
في ألف مجزرة بلا ذكرى،
وقفت مع المساء
أتأمل الشمس التي تحمر. كان اليوم عيد.
ومكبرات الصوت قالت: كل إنسان هنا
هو مجرم حتى يقام على براءته الدليل.
وسمعت أبواق الغزاة تضج في الليل الطويل.
ورأيت كيف تشوه الأرواح جيلا بعد جيل
وفزعت من لمعان مرآتي: لعلي كالمسوخ
مسخ تقنعه الظلال.
وعجبت منها دمعة في القلب تأبى أن تسيل.
والدمع مهما رق هل يكفي لمرثية الجمال ؟

أما السياب فيقول في «المعبد الغريق»:
هنالك قبل ألف، حين مج لظاه من سقر
فم يتفتح البركان عنه فتنفض الحمى
قرارة كل ما في الواد من حجر على حجر
تفجر باللظى رحم البحيرة ينثر الأسماك والدم،
مرغيا سما
وقر عليه كلكل معبد عصفت به الحمى.
تطفأ في المباخر جمرها وتوهج الذهب
ولاح الدر والياقوت أثمارا من النور،
نجوما في سماء الماء تزحف دونها السحب
تمرغ فوقها التمساح ثم طفا على السور
ليحرس كنزه الأبدي حتى عن يد الظلماء والنور
وأرسى الأخطبوط فنار موت يرصد البابا،
سجا في عينه الصوراء صبح كان في الأزل
تهزأ بالزمان، يمر ليل بعد ليل وهو ما غابا
ففيم غرور هذا الهالك الإنسان، هذا الحاضر المشدود
بالأجل ؟
أعمر ألف عام ؟ ليته شهد الخلائق وهي تعبر شرفة الأزل
* * *
ألا يا ليته شهد السلاحف: تسحق الدنيا
قياصرها، و يمنع درعها ما صوب الزمن
إليها من سهام الموت !
لكن الذي يحيا
بقلب يعبر الآباد، يكسر حده الوهن
فيصمت، عمره أزل يمس حدوده أبد من الأكوان
في دنيا
هنالك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى
ستشبع ألف طفل جائع وتقيل آلافا من الداء
وتنقذ ألف شعب من يد الجلاد، لو ترقى
الى فلك الضمير !
أكل هذا المال في دنيا الأرقاء
ولا يتحررون ؟ وكيف وهو يصفد الأعناق،
يربطها إلى الداء ؟

بعض النقاد (ومنهم طهمازي والكبيسي)(٨٣) تحدث عن أسلوب في التعبير رأوا أن البريكان يتميز به عن زملائه، وهو أن جملته اللغوية (أو صورته) قد تنتهي قبل نهاية الشطر الشعري أو بعده من دون أن تتقيد بالقافية أو تتحدد بها، وعدوا ذلك، وخاصة طهمازي، ميزة متطورة من ميزاته التقنية. ومثال ذلك قوله في «حارس الفنار»:

سقطت فنارات العوالم دون صوت الرياح
هي بعد سيدة الفراغ، وكل متجه مباح

أما الحقيقة، بحسب ما لمسنا، فهي أن البريكان لم يكن الوحيد في ذلك أو السباق اليه. فأنت تجد مثل هذا الكثير عند السياب (في قصائد ديوانه «أنشودة المطر») والبياتي (في قصائد ديوانه «أباريق مهشمة») مثلا. من ذلك ما جاء في قصيدة البياتي «الملجأ العشرون» المكتوبة عام ١٩٥٣:

كانت أغانينا، وكنا هائمين بلا ظلال
مترقبين، الليل، أنباء البريد:
«الملجأ العشرون
ما زلنا بخير، والعيال
- والقمل والموتى - يخصون الأقارب بالسلام»(٨٤)

ومنه ما جاء في قصيدته «الرحيل الأول»:

وبليل مركبي الجسور
عينان خضراوان. أنفاس الحياة
ليلا تهب علي من حقلي البعيد(٨٥)

وكذلك قوله في قصيدة «تمت اللعبة»:

لا تقولي: «حظنا شاء». وداعا ! فإلينا
ينظر «البيدق» في خوف، و«صمتي» و«انتهينا»
دمية ألقى بها طفل، بعيدا، عن يدينا(٨٦)

ولكن، والحق يقال، إن البريكان امتاز على زميليه بدقة لغته وخلوها من الفوائض والاستطالات العرضية والتتمات الملفقة. وهذا يعود إلى حرصه على دقة التعبير عن أفكاره ووضعها في قوالب لغوية محكمة لا زيادة فيها ولا نقصان،

والى تأنيه في صناعة قصيدته وتحكيكها، وتمهله الطويل قبل نشرها.

ربما بدا ثمة إصرار على مقارنة قصائد البريكان بقصائد السياب في هذه الدراسة.

ولكن نحب أن نوضح أن القصد من هذه المقارنة ليس رد اتهام البريكان عليه، ولا القول بأن البريكان كان يقلد صديقه، أو يختطف منه، كما قال هو عن صديقه، وانما هو التأكيد على ما ذهب اليه حاتم الصكر حين رأى أن البريكان كان «يستعين بتقنيات الحداثة الرائجة والمألوفة» في كتابة قصيدته(٨٧)، وقد كانت تقنيات السياب هي الأقرب اليه حتى أواخر الستينات. فالبريكان هو الآخر شاعر أصيل وصانع ماهر متأن، ولكن ابتكاراته التقنية أكثر من شحيحة، وكان همه منصبا على قولبة أفكاره في قصائد متقنة الصنع، ولذلك كان يلجأ إلى التقنيات المتيسرة ويحورها قليلا ثم يضع بصمته الخاصة عليها، فهو لا يصب خمرته الجديدة في وعاء جديد، بل يصبها في أوعية قديمة معاد طلاؤها أو تصنيعها، وهو حاذق في ذلك.

حين نشر البريكان مجموعة «قصائد متداخلة» في مجلة «الأقلام» عام ١٩٩٣ لم يجد الناقد حاتم الصكر غير أن يحملها «على محمل التناص الداخلي واعادة إنتاج ما كتب من موضوعات شعرية بوعي جديد يؤكده فارق البناء بين الصياغتين.»(٨٨) ولم ير الصكر بين هذه القصائد ما يكرس للبريكان ريادة شعرية غير قصيدة واحدة هي «بلورات». فقال «ان التقنية التي قدمها البريكان في هذه التجربة – أعني قصيدة البلورات – تكرسه لريادة هذا النوع من الكتابة الشعرية القائمة على التركيز والاختزال المكثف. ولما كان النص مؤرخا عام١٩٧٠ فهو يستحق عنه صفة الريادة لا سيما وانه يولد فيه صورا وحكما وأمثولات ذات وقع شعري عال تصنعه المفارقة»(٨٩)

غير أن القصيدة، اذا أخذت بمجموعها وجدت، شبيهة بأية قصيدة سريالية في ما يفترض من علاقات داخلية بين صورها وجملها الشعرية. أما اذا أخذت هذه الصور والجمل مفردة، فإنها شبيهة بقصائد التصويريين التي كتبت تحت تأثير شعر الهايكو الياباني من حيث كثافتها وقصرها. ذلك أنها خواطر شعرية متفرقة، وقصائد قصيرة جدا، لم تكتب لتكون قصيدة واحدة، في ما نظن، ولكن قوتها وشدة توهجها منعتا الشاعر من التفريط بها وأغرتاه بجمعها في كل واحد واعطائها عنوانا واحدا يدل على علم الشاعر بتشظيها من ناحية ويسوغه من ناحية ثانية:

تصادف الأحلام

تفسيرها في لحظة اليقظة

تصادف اليقظة تفسيرها

في حلم تدفنه الذاكرة

من يخرج الإنسان منها هذه الدائرة ؟

ان هذه قصيدة قصيرة واحدة قائمة بذاتها، ولا يربطها بالأخريات سوى وحدة الجو النفسي والفكري. ومثلها قول الشاعر:

هناك أغنية

منسية، هيهات تستعاد

في موجة الأغاني.

يمكن أن يصنع تمثال من الرماد !

هل تسقط الألفاظ أستارا على المعاني ؟

ومثلها أيضا قوله:

لا سحر للحياة

في النسخة الثانية.

أحبها عارية.

وكذلك قوله:

لا مجد عند الموت

أعمق حلم ساكن سكينة الهاوية.

تحترق الدهور في ثانية

تنصهر الروح ولا يصدر عنها صوت.(٩٠)

ومع ذلك، اذا افترضنا أن الشاعر قد كتبها بنية أن تكون قصيدة واحدة، فأية ريادة بقيت لها منذ عام ١٩٧٠ وهي لم تنشر الا في عام ١٩٩٣، وبعد أن نشر غيره قصائد شبيهة بها من حيث التركيز والتكثيف ومن حيث وحدة الجو النفسي والفكري وأعطيت هي الأخرى عنوانات موحدة ؟ (٩١)

أما الدكتور حيدر سعيد فقد رأى في ما نشره الشاعر عامي ١٩٩٣ و ١٩٩٨ أنه «امتداد لما توقف عنده البريكان سنة ١٩٧٠ ومعلوم أن الشعر العراقي (والشعر العربي على وجه العموم) قد شهد خلال هذه السنوات الثلاثين من الجدل الشعري ما شهد»(٩٢)

ورأى سعيد أن نص البريكان «لم يخضع لنمذجة فنية» لأنه «لم يكن قريبا من جدل الشعر العراقي في النصف الثاني من القرن العشرين».. «وباستثناء انتمائه إلى نصوص جيل الرواد، وما يتضمنه هذا الانتماء التاريخي من حمولة فنية، بسبب أنه يشير الى فاصلة شكلية في الشعر العربي، وباستثناء الحديث عن أنه كان من أوائل من حاول أن يكتب القصيدة الطويلة (وهذان الاستثناءان يعودان إلى بواكير

الكتابة الشعرية عند البريكان) لا نجد نص البريكان يتقاطع أو يتمفصل مع الهموم الفنية للشعر العراقي (الهموم الشكلية والثيمية على حد سواء)»(٩٣)

إننا نتفق مع ما قاله حيدر سعيد هنا. فقد كان شعر البريكان خارج السياق، يعيش عزلته الخاصة، ويحقق تطوره الذاتي الخاص، ولا يدخل في جدل مباشر مع الشعر العراقي. كان كحارس الفنار يرى ما يحدث ولا يشارك مشاركة فعلية فيه. وهذا ما جعله يفقد أي تأثير محتمل له في حركة الشعر وتطوره، حتى كاد يكون صوتا ضائعا في برية.

غير أن سعيد رأى أن قصيدة «حارس الفنار» المنشورة عام ١٩٧٠ هي «النص الحقيقي للبريكان» وهي «النص المركزي في تجربته الشعرية» ووجد فيها «نصا عدميا» وقال «لم يظهر نص عدمي بالمعنى الدقيق والواضح والمكتمل، قبل نص البريكان» هذا.(٩٤) وفي ظننا أن سعيد لم يتذكر قصيدة البياتي «مسافر بلا حقائب» حين كتب هذا الكلام، والا لكان أعاد النظر فيه.

وهكذا لم تخدم البريكان استراتيجية النشر التي تبناها. فقد أخطأ حين انطوى على شعره وجعل منه سرا من الأسرار لفرط حرصه عليه وخوفه من تطفل الآخرين على ما يظن أنه من إنجازاته، وخاصة بعد أن أصبح زملاؤه يتطلعون إلى الشعر العالمي ويفيدون من تجاربه بدلا من أن يأخذ بعضهم من بعض. فهو شاعر مختلف عن مجايليه بثيمات قصائده، وبلغته الدقيقة التي سرعان ما تطهرت من تهاويل اللغة الرومانسية وميوعتها العاطفية، وكان سيتميز بين الجميع ويكون له صوته الخاص المتفرد والمؤثر لو أنه اقتحم المشهد الشعري في حينه وتفاعل معه ليثبت وجوده فيه ويأخذ المكان الذي يستحقه. ولكنه فعل ما كان يفعله الحرفيون القدامى في الحفاظ على «أسرار المهنة» فخسر حتى إمكانية تخريج صناع جدد على يديه.

نعم، لقد أخطأ. فالإنجاز الشعري ليس مجرد فكرة جديدة، أو خاطرة نادرة، أو بدعة تقنية، بحيث نخسرها اذا ما اختطفت منا، بل هو كتابة قصيدة ناضجة مكتملة في موضوعها وتقنيتها وشروطها الإبداعية، تتميز عن غيرها من القصائد ان لم تبزها. فقد يكتب شاعران في ثيمة واحدة، أو تقنية متشابهة، مصادفة أو تأثرا، ولكن الشاعر المبدع الماهر هو الذي ينجح أكثر من الآخر في كتابة قصيدته بموضوعها وتقنيتها. فما هم أن تكون ثمة «استيحاءات» في قصيدة للسياب من قصيدة للبريكان، اذا كانت قصيدة البريكان أنضج وأكثر توفرا على الشرط الإبداعي من قصيدة السياب ؟ ان لكل شاعر شخصيته الشعرية الخاصة ومهاراته وابتكاراته الفنية، والشاعر المبدع بحق هو الذي يشق طريقه المستقل ويدع الآخرين يتلفتون اليه والى شعره حتى لو كانوا من اللصوص. وها هي نتيجة هواجس البريكان وتحفظه على شعره ماثلة أمامنا. فهذا الشعر لم يلعب أي دور مؤثر في الحركة الشعرية، ولم ينشر الا أقله، أما البقية فقد ضاعت، أو هي في حكم الضائعة، وخاصة اذا كانت قد وقعت في أيدي اللصوص المجرمين الذين قتلوه غيلة في ليل !

الهوامش :

(١) لم نجد سوى ثلاث إشارات عربية إلى البريكان، أهمها للدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي. وقد جاءت هذه الإشارة في كتابها: «الشعر العربي الحديث» وهو أنطلوجيا صدرت باللغة الإنجليزية، وتضمنت قصيدتين من قصائده هما: «حكاية التمثال من آشور» و «إنسان المدينة الحجرية»، مع مقدمة تعريفية تعريفية قصيرة به. ومما جاء في هذه المقدمة قول الجيوسي ان البريكان «شاعر ذو أصالة عظيمة ونظرة كونية، نادرا ما ينشر نتاجه، وليس له مجموعة مطبوعة معروفة، وهذا مما حرم العالم الأدبي من ثيماته المتعددة، ومن نبرته ونظرته ومقاربته المتميزة المختلفة والتي كان يمكن أن تكون ذات فائدة عظيمة للجيل الطالع من الشعراء في العالم العربي». غير أن الجيوسي ذكرت أنه من مواليد ١٩٣٤ والصحيح أنه من مواليد ١٩٣١. راجع كتابها:

Modern Arabic Poetry, An Anthology
Edited by Salma Khadra Jayyusi
Columbia University Press, New York, 1987, P. 188 - 193

أما الإشارة الثانية فهي قول للشاعر اللبناني فؤاد رفقة جاء في حوار صحفي معه نشر في الملحق الأسبوعي لجريدة «الثورة» العراقية عام ١٩٨١ وذكر فيه «ربما كان البريكان شاعرا كيانيا، الا أن متوالياته الصامتة لا تؤكد نهوضا بصحة الرأي إلى المنتهى.. ربما صمته النهائي هذا كان تجربة شعرية كيانية لابد لنا من استقرائها يوما ما. أحترم هذا الشاعر..». ومن الواضح هنا أن فؤاد رفقة لا يعرف شيئا عن البريكان، وان ما قاله جاء في ضوء ما ذكره له السائل عن شاعرنا. راجع مجلة «الأقلام» العراقية / العدد ٣-٤ / ١٩٩٣ / ص١٠١

وأما الإشارة الثالثة فقد وثقها حسين عبد اللطيف ولم نطلع عليها، وهي في ما يبدو مقالة كتبها الأديب الفلسطيني محمد الأسعد ونشرها في مجلة الطليعة الكويتية، العدد ٤٣٢ في ١٩٧٣ بعنوان «محمود البريكان وتعب الوجود».

(٢) مجلة «الأقلام» العراقية/ العدد ٣-٤/١٩٩٣ راجع «شواهد» في ص١٠

(٣) المصدر السابق / راجع شهادة حسين عبد اللطيف في ص١٠٩

(٤) السابق / راجع «شواهد» في ص١٠١

(٥) السابق / نفسه

(٦) السابق / راجع شهادة حسين عبد اللطيف ص١٠٩

(٧) السابق / راجع «شواهد» ص١١٥

(٨) السابق / راجع «شواهد» ص ١٠٨

(٩) الأقلام / العدد ٣ / ٢٠٠٢ / شهادة راضي مهدي السعيد ص٥٣

(١٠) يوسف الصائغ / الشعر الحر في العراق حتى ١٩٥٨ / مطبعة الأديب البغدادية ١٩٧٨ / ص ٤١

(١١) د. محسن اطيمش / دير الملاك - دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ط٢ / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد ١٩٨٦ / ص ٣٥ - ٣٦

(١٢) طراد الكبيسي / شجر الغابة الحجري / منشورات وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية / بغداد ١٩٧٥ / ص٧٨ و ٨٨

(١٣) محمد الجزائري / ويكون التجاوز / دار الحرية للطباعة / بغداد ١٩٧٤ / ص١٦

(١٤) مجلة «شعر٦٩» / العدد ٣ / تموز ١٩٦٩ / ص ٦٨ - ٧٩

(١٥) رد البريكان على مقالة طهمازي في مجلة «المثقف العربي» العراقية / العدد ٨-٩ / أيلول- تشرين الأول ١٩٦٩ ورد طهمازي عليه في «الراصد» / العدد ٢٣ / ١٩٦٩

(١٦) الأقلام / العدد ٧ / ١٩٨٧

(١٧) جريدة «الجمهورية» / العدد ٦٦٥٤ / ١٩٨٧

(١٨) صدر الكتاب عن دار الآداب - بيروت / ١٩٨٩

(١٩) جريدة «القادسية» في ١٩٨٩/٢/٢٠

(٢٠) راجع ما وثقه حسين عبد اللطيف في «الأقلام» / العدد ٣-٤ /١٩٩٣ /ص ١١٤-١١٥

(٢١) أسامة عبد الرزاق / شعر البريكان - دراسة فنية / رسالة ماجستير غير منشورة من كلية الآداب - جامعة البصرة / ١٩٩٩

(٢٢) د. فهد محسن فرحان /الإبلاغ الشعري المحكم - قراءة في شعر محمود البريكان / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ٢٠٠١

(٢٣) يروي أحد أصدقائه أن لطفي الخولي زار البصرة مرة وأراد الالتقاء بالبريكان، ولكن البريكان تردد وتهرب. راجع شهادة إحسان وفيق السامرائي في «الأقلام» / العدد ٣ / ٢٠٠٢

(٢٤) سافر إلى الكويت ثم سورية في الخمسينيات، بغية الابتعاد عن مناخ القمع السياسي في ما يبدو، وعاد إلى العراق بعد ثورة ١٤ تموز١٩٥٨ علما بأنه لم يكن مرتبطا بأي حركة سياسية.

(٢٥) يعلم الباحث أن دار الشؤون الثقافية العامة في بغداد قد دعت البريكان مرارا إلى نشر أعماله الكاملة، ولم يستجب للدعوة، والباحث متأكد من دعوتين اثنتين لأنه هو الذي وجهها بنفسه.

(٢٦) حاول الشاعر حسين عبد اللطيف توثيق شعر البريكان في حياته واعداده للنشر ولكن البريكان ظل يماطل ويتهرب ويؤجل، ولم يسمح له الا بتوثيق شعره المنشور حتى عام ١٩٩٣، وكذلك توثيق ما كتب عنه من مقالات وما ورد حوله من إشارات.

(٢٧) كل ما نشره البريكان منذ عام ١٩٧٠ حتى وفاته جاء بمساع من الشاعرين حسين عبد اللطيف ورياض إبراهيم، وتشجيع وحث من رؤساء تحرير المجلات الثقافية ومنهم الناقدان حاتم الصكر وماجد صالح السامرائي وكاتب هذه السطور.

(٢٨) المقصود كتاب: محمود البريكان: دراسة ومختارات، الذي أعده وقدم له بدراسة الشاعر عبد الرحمن طهمازي، وصدر عن دار الآداب / بيروت / ١٩٨٩ وهو الكتاب المشار اليه في الهامش (١٨).

(٢٩) يعلم الباحث أن اللجنة العليا لمهرجان المربد الشعري كانت توجه اليه الدعوة في كل دورة من دوراته تقديرا لمكانته الشعرية.

(٣٠) كان ذلك في الأمسية الشعرية التي أقامها اتحاد الأدباء العراقيين في ١٩٥٩/٨/٢. راجع مجلة «المثقف» / العدد ١٣ / ت١-ت٢ /١٩٥٩ / ص٣١

(٣١) جريدة «اتحاد الشعب» / العدد ١٤٢ / في ١٩٦٠/٧/١٧ نقلا عن طراد الكبيسي في «الأقلام» / العدد ٣-١٩٩٣/٤

(٣٢) في المرة الأولى أدلى بحديث عن الشعر الحر لعبد الرزاق المانع نشر في مجلة البيان الكويتية /العدد١٩٦٩/٣٤ وفي الثانية أدلى بحديثه للشاعر حسين عبد اللطيف ونشر في مجلة «المثقف العربي» / العدد٢/ آذار١٩٧٠

(٣٣) راجع ما وثقه حسين عبد اللطيف في «الأقلام» / العدد٣-١٩٩٣/٤ ص١١٤-١١٥

(٣٤) راجع شهادة مهدي عيسى الصقر في «الأقلام» / العدد٢٠٠٢/٣/ ص٤٢

(٣٥) راجع شهادة مهدي عيسى الصقر في «الأقلام» / العدد٣-١٩٩٣/٤/ص١٠٧ و بحث الدكتورحيدرسعيد/ الأقلام/العدد٢٠٠٢/٣/ ص٢٤-٢٥

(٣٦) وصف عبد الرحمن طهمازي البريكان بأنه «نصف داندي، يحتفظ من الداندي بشكله وينسى مواهبه الاجتماعية». راجع مجلة «شعر٦٩»/العدد٣/ تموز (يوليو) ١٩٦٩/ ص٦٩

(٣٧) راجع «الأقلام» العدد٣-١٩٩٣/٤/ ص٩٠ والعدد ١٩٩٨/٥/ ص٥٣

(٣٨) الوصف للدكتور حيدر سعيد في /الأقلام/العدد٢٠٠٢/٣/ ص٢٣

(٣٩) شهادة إحسان وفيق السامرائي / المصدر السابق / ص ٤٩

(٤٠) راجع ما وثقه حسين عبد اللطيف في الأقلام / العدد ٣-١٩٩٣/٤/ ص١١٣

(٤١) شهادة حسين عبد اللطيف في المصدر السابق / ص١١٢

(٤٢) الأقلام / العدد ٣/ ٢٠٠٢ / ص ٤٢

(٤٣) الأقلام / العدد ٣-٤ / ١٩٩٣ / ص١٠٢

(٤٤) الأقلام / العدد ٣ / ٢٠٠٢ / ص٤٢

(٤٥) السابق / الصفحة نفسها

(٤٦) الأقلام / العدد ٣-٤ / ١٩٩٣ / ص١٠٧

(٤٧) السابق / ص١٠٩

(٤٨) و(٤٩) السابق / ص١١٠

(٥٠) مجلة «الشعر٦٩» / العدد ٣ / تموز ١٩٦٩

(٥١) وضع طهمازي تاريخا خاطئا لقصيدة «عدم» هو العام ١٩٤٩ والصحيح هو١٩٥٠ كما لاحظنا في أكثر من مصدر.

(٥٢) الشعر٦٩ / مصدر سابق / لاحظ الهامش (٤) من هوامش المقالة / ص٧٨

(٥٣) من الإنصاف أن نذكر هنا عضو الأسرة المرحوم عبد الوهاب بلال الذي قام بدور محوري فيها، فهو الذي كان يتولى عملية الطبع ومتابعة شؤونها، والرجل كان صحفيا أكثر منه أديبا.

(٥٤) الأقلام / العدد ٣-٤ / ١٩٩٣ / ص١٠٨

(٥٥) الأقلام / العدد ٣ / ٢٠٠٢ / ص٤٢

(٥٦) الأقلام / العدد ٣-٤ / ١٩٩٣ / ص١١٠

(٥٧) الأقلام / العدد٣ / ٢٠٠٢ / ص٤٢

(٥٨) السابق / ص٤٦-٥٠

(٥٩) السابق / ص٤٦

(٦٠) راجع توثيق حسين عبد اللطيف المذكور في الهامش (٤٠)

(٦١) السابق

(٦٢) نشرت القصيدتان في مجلة «المثقف». الأولى في العدد ١٣ منها والثانية في العدد ٢٣

(٦٣) طرحت هذه الدعوة بإلحاح في أعداد مجلة «المثقف» بتوجيه سياسي من دون ريب، وكتب فيها عديدون. وهذه المجلة هي التي نشر فيها البريكان قصيدتيه المشار إليهما.

(٦٤) راجع مقالة الناقد طراد الكبيسي «شيء من الذاكرة شيء من النقد» في «الأقلام» / العدد ٣-١٩٩٣/٤ / ص٩٨

(٦٥) لقد أنتج السياب منذ عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٦٢ عددا من أهم قصائده ومنها: غريب على الخليج، والمخبر، وأنشودة المطر، في المغرب العربي، أغنية في شهر آب، الجيكوريات، النهر والموت، المسيح بعد الصلب، مدينة بلا مطر، وغيرها.

(٦٦) بدر شاكر السياب / أساطير / منشورات دار البيان / بغداد ١٩٥٠ / ص٩٥

(٦٧) راجع مقالته المشار إليها في الهامش (٦٤) في الصفحة نفسها.

(٦٨) تلاحظ مثلا تجارب نازك الملائكة في ديوانها «شظايا ورماد» الصادر عام ١٩٤٩ والمعاد طبعه عام ١٩٧٩ / دار العودة-بيروت

(٦٩) بدأ السياب بداية متواضعة في استخدام الرموز والأساطير في بعض قصائد ديوان «أساطير» إذ كان يستخدمها بصيغة التشبيه، ولكنه نجح بعد محاولات تجريبية عدة في دمج الرمز والأسطورة في بنية القصيدة.

(٧٠) راجع توثيق نشر هذه القصائد في «الأقلام»/ العدد ٣-٤/ ١٩٩٣/ ص ١١٣

(٧١) نشرت هذه القصيدة في مجلة «الفكر الحي» التي أصدرتها مديرية التربية في محافظة البصرة / العدد١٩٦٨/١

(٧٢) طراد الكبيسي / مصدر سابق /ص٩٨

(٧٣) نشرت هذه القصيدة في مجلة «المثقف» / العدد ١٩٥٩/١٣

(٧٤) عبد الوهاب البياتي / أباريق مهشمة / منشورات الثقافة الجديدة / بغداد - ١٩٥٩ /ص٩

(٧٥) بلند الحيدري / أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى / شركة التجارة والطباعة المحدودة / بغداد - ١٩٥٧

(٧٦) مجلة «المثقف» / العدد١٩٦١/٢٣/ ص٢٣-٢٤

(٧٧) أساطير / مصدر سابق / ص٣١

(٧٨) بدر شاكر السياب / أنشودة المطر/ دار مجلة شعر/ بيروت-١٩٦٠/ص٢٩

(٧٩) مجلة «المثقف» / العدد١٩٦١/٢٣/ص٢٤

(٨٠) الأقلام / العدد ٤ / ١٩٧٠

(٨١) الأقلام / العدد٣-١٩٩٣/٤

(٨٢) بدر شاكر السياب / المعبد الغريق / دار العلم للملايين / بيروت-١٩٦٢/ ص٩٣

(٨٣) طهمازي في مقالته «الاحتكام بالأسرار: محمود البريكان» المشار اليها في الهامش (١٤) ومقالته «سيادة الفراغ» المنشورة في «الأقلام / العدد١٩٨٧/٧ أما الكبيسي ففي دراسته المشار إليها في الهامش (٦٤)

(٨٤) و(٨٥) و(٨٦) أباريق مهشمة / مصدر سابق / ص٩ و٥٢ و٦٤

(٨٧) و(٨٨) و(٨٩) حاتم الصكر / الذكرى تلاعب النسيان / الأقلام / العدد٣-١٩٩٣/٤

(٩٠) راجع القصيدة في عدد «الأقلام» المذكور في الهامش السابق

(٩١) من ذلك مثلا قصيدة البياتي «تسع رباعيات» المنشورة في ديوانه «الذي يأتي ولا يأتي» الصادر في طبعته الأولى عام ١٩٦٦ عن دار الآداب - بيروت

(٩٢) و(٩٣) و(٩٤) حيدر سعيد / مخططات لقراءة ظاهرة البريكان / الأقلام/ العدد٣/ ٢٠٠٢

دراما نقدية شعرية

يتخيلها صلاح فضل

ابراهيم فتحي★

ان أزمة الابداع الشعري مرتبطة على نحو جدلي بأزمة الواقع العربي المعاصر، فالشاعر الحقيقي لا يمكن أن يكون منفصلا عن الواقع لأنه حتى في حلمه الخاص الذي ليس له مثال في الواقع، بل يقتصر على بنيته المنطقية الداخلية النابع من تفاعلات القصيدة وتطوراتها الذاتية، يكون جزءا من الواقع، ومتفاعلا معه.

اختار د. صلاح فضل نموذجا أدبيا أجرى عليه اختبارا تطبيقيا متخيلا باخضاعه لما اعتبره اهم المناهج النقدية المعاصرة لكي يصل الى ما بينها من تمايز. وتداخل ولكي يلمس فاعلية كل منها في الكشف عن الخواص المميزة فنيا للنص المختار، وقدرتها على اختراق عالمه، وفهم كيفية أدائه لوظيفته الاساسية.

وأهم الاتجاهات المنهجية في نقد الشعر هي الاتجاه الاجتماعي والنفسي والبنيوي (من وجهة نظر الناقد).

ويذهب صلاح فضل الى أننا في العالم العربي عندما أخذنا في التعرف على هذه الاتجاهات، وخضع بعضنا لتأثيرها فقدت لدينا أهم سمتين لها، وهما تجذرها في الواقع الحضاري المباشر، استجابة لتطوره الداخلي ومعطيات ذاكرته التاريخية، كما فقدنا عنصر التعاقب في خط زمني مستقيم، فعلقت أشاجها بنا دفعة واحدة وتحولت من مذاهب تعتمد على مرتكزات فلسفية متكاملة، ومبادئ نظرية متناسبة الى بعض الاختراقات الفردية والنزعات المحدودة الأثر، وعملت كلها متزامنة على اعادة ترتيب مجالنا الادبي وتوجيه انتاجه.

وهذه الاشارة من الناقد تلقي الضوء على بعض خصائص المجال النقدي في العالم العربي من حيث اختلاط المفاهيم وتداخلها، وتفاعل الاتجاهات التي تبدو متنافية.

ويبدأ الناقد تجربته بتناول المنهج الاجتماعي من

★ كاتب من مصر

وجهة نظر افتراضية لأول مقطوعة شعرية غزلية في الشوقيات مطلعها الشهير:

خدعوها بقولهم حسناء

والغواني يغرهن الثناء

فالمنهج الاجتماعي في افتراض الناقد يبحث عن بيانات تاريخية محددة تتعلق بظروف كتابة القصيدة وبموضوعاتها. وتدل هذه البيانات «الخارجية» على ان شوقي كتب هذه المقطوعة كجزء من قصيدة مدحية لم تنشر، فهي مقطوعة قائمة بذاتها ليست من نوع الغزل الذي يسبق المديح، هي أبيات حب وتشبيب، ونفحة باريسية يكاد يفوح شذاها، وتدل بيانات تاريخية أخرى على ان هذه المقطوعة لم تكن مجرد نفحة باريسية بل كانت أيضا من آثار المرحلة المتنبية (نسبة الى المتنبي) عند شوقي فولاء هذه المقطوعة الشعرية لم يكن للأدب الفرنسي وان كتبت هناك وانما هي محاكاة عصرية لغزليات المتنبي التي لا تعبر عن حب حقيقي ولا وجد بالمرأة وذهول في عشقها بقدر ما كانت مراسا شعريا قويا يدل على افتتانه بالجمال وقدرته على تجسيد مظاهره.

ودون أن يذكر الناقد كلمة «النكاس» أو كلمة «نموذج» وهما السمتان المميزتان للمنهج الواقعي في العرف الشائع فانه يستعملهما في تحليله التطبيقي. ففتنة شوقي في اطار البيانات التاريخية المحددة كانت بنموذج الحياة الفرنسية التي تتمتع فيها المرأة بحرية العلاقات، وهي الحقيقة البادهة التي كانت تفجأ الشرقي عند وقوعه في الغرب وارتطامه بواقعه. وسيرى المنهج الواقعي المزعوم أن النص يرسم لنا صورة (أي يعكس صوره) تنتمي الى نمط الحياة الفرنسية في نهاية القرن الماضي، وربما كانت تمثل نموذجا تتطلع اليه الطبقات الارستقراطية المصرية المولعة بتقليد الحياة الفرنسية واحتذائها بل والتحدث بلغتها في معظم الاحيان. وستكون الصورة المرآوية لنموذج المرأة الفرنسية عند النقد الاجتماعي هي أساس ما يقوم به هذا المنهج من تقديم جمل نثرية شارحة لأبيات القصيدة وتقوم مقامها. فهذا هو مضمون القصيدة. وينطوي هذا المضمون على صورة فتاة تغشى المجتمعات وتلتقط كلمات الغزل والثناء برشاقة، وتشتبك مع بعض مرسليها في مودة تخضع لترتيب منتظم، وتنتهي الى لون من الهوى المحكوم بالعفة: إذعانا لقيم الشرف والفضيلة، ولكن هذا الهوى لا يلبث أن يجمح وينقلب، فالفتاة حسناء، والمجتمع مفتوح، والإغراء متصل، فيصيبها الغرور وتتعدد علاقاتها، فتتجاهل صاحبها الاول، فيغضب برقة باريسية عليها ويتهمها بأنها هي المخدوعة في وسط يتناول تهم الخديعة والتآمر على المستوى السياسي والعلاقات الشخصية وينكر عليها حسنها، فهي مجرد غانية مغرورة في مغامرة عابرة، ويصل صلاح فضل الى أن المنهج الاجتماعي (أو الواقعي أو التاريخي) يتعرف على موضوع النص بهذا الفهم المضموني (لماذا ينبغي ان يفعل ذلك؟) فهو منهج معني باضاءة بعض ما يشير اليه النص في الواقع التاريخي للبيئتين اللتين كان يتحرك بينهما الشاعر في شبابه ولنمط العلاقات الماثلة بين أطرافها القائم على اقتناص اللذة ومداراة الآخرين وخداعهم، وادعاء الطهر خضوعا للقيم السائدة دون صدق أو اخلاص فالشعر عند هذا المنهج له وظيفة معرفية اساسية (لماذا لا علاقة لها بالوظيفة الجمالية؟) فكل ما سبق يمكن أن يربطه بأخلاقيات الطبقة التي يعبر عنها، وبعد ذلك يصل التحليل الى ادراك طرف من رؤية تلك الطبقة للحياة، فالمقطوعة الشعرية شهادة على عصرها ونوع الحب فيه. فهذا المنهج (ربما كان ذلك منهج علم الاجتماع الأدبي لا النقد) يقف عند البحث عن أبنية الوعي. وحين يتساءل صلاح فضل هل استطاع هذا المنهج الاجتماعي أن يلج بنا عالم مقطوعة شوقي (ذات الغنائية الفذة الآسرة)، أي عالمها الشعري الخاص، تكون اجابته الضمنية هي النفي(١) فقد حدد صلاح فضل اقامة المنهج وفقأ عينه وقطع لسانه.

ان صلاح فضل هو مؤلف كتاب عن الواقعية يعد من أهم الكتب عنها، وهو كتاب نظري في مجمله ولكن الناقد في التطبيق المفترض للمنهج يراه مختزلا في تصورات من خارج الشعر عن المجتمع والطبقة وأبنية الوعي. وحينما نظر بعيني ذلك المنهج المتخيل الى

قصيدة شوقي لم ير فيها شيئا ينتسب الى خصوصية الشعر الى شكله ولغته وموسيقاه. وكان الشكل في الشعر يقع خارج اهتمام المنهج الاجتماعي الذي يقدم استمارة بيانات ومعلومات، وقد حكم الناقد على المنهج الاجتماعي بعجزه الكامل عن ابراز الخواص المميزة فنيا للنص المختار وكأن المنهج الاجتماعي لا يرى في النص الشعري شعرا فهو وثيقة اجتماعية فكرية تنتمي الى مصلحة الاحصاء، ويقف دورها عند الشهادة على العصر، استبيان حاله ويعرف الناقد جيدا أن الشكل من أهم العناصر الاجتماعية الحقيقية في الأدب وفي الشعر خاصة وأنه ليس جوهرا جماليا ثابتا لا يبالي بالتغيرات التاريخية. لقد صنع الناقد نموذجا من القش، شديد الضعف للمنهج الاجتماعي.

ولكن في نفس العدد من «فصول» الذي ناقش فيه الدكتور صلاح فضل تطبيقات ثلاثة مناهج نقدية، يدير ندوة عن أزمة الابداع الشعري وتحديات العصر فيرى مثل دعاة المنهج الاجتماعي ان أزمة الابداع الشعري مرتبطة على نحو جدلي بأزمة الواقع العربي المعاصر(ص٢٣٤).

ويرفض صلاح فضل أن يكون الشعر العربي في تتبعه للحياة العربية وتمثله لها خلال العقود القريبة الماضية مجرد عاكس سلبي للواقع الخارجي بل يرى أن الشاعر كان على الدوام وما يزال نصف نبي. فالشعراء، وان لم يكونوا أنبياء، فانهم متنبئون لهم دورهم المستمر في تشكيل الواقع، وبلورة آماله والتبشير بها (ص٢٣٥) ويقترب صلاح فضل من لوسيان جولدمان عندما يؤكد ان الأدباء والفنانين هم الأفراد الذين يملكون من الحدس والبصيرة ما يجعلهم خير مجسد للضمير الجماعي، فتدرك الجماعة ذاتها على أيديهم حين يصير ما كان مبهما في ضميرها مجسدا في رؤية فردية مبدعة، وبذلك تكون رؤية العالم من هذه الوجهة فردية وجماعية معا (ص٢٤٠). فالشاعر الحقيقي لا يمكن أن يكون منفصلا عن الواقع لأنه حتى في حلمه الخاص الذي ليس له مثال في الواقع بل يقتصر على بنيته المنطقية الداخلية النابعة من تفاعلات القصيدة وتطوراتها الذاتية، يكون جزءا من الواقع، ومتفاعلا معه.

وننتقل مع صلاح فضل الى تناوله للمنهج النفسي تناولا افتراضيا في قراءة مقطوعة شوقي، وعنده أن ذلك التحليل سينطلق من تحديد أولي لمركز الثقل في القصيدة، على اساس انه احساس الشاعر المتضخم بذاته ونرجسيته المحوَرة أو المعوَضة المنقولة واستطالة مرحلة المرآة الطفولية لديه. فالشاعر يتلبس بحالة عمر بن أبي ربيعة عندما يصبح هو المطلوب، فالشاعر هو خالق الجمال بثنائه واطرائه والحسناء التي تميل عن الشاعر تتنكر لرب نعمتها وتكسر بغرورها زهوه ونرجسيته المركزة في شعره. فهو لا يغفر لها أن تتناسى اسمه وشهرته. فسحر الكلمة هو الذي يلعب في منظومة الحب دورا رئيسيا. فالشاعر يقدم نفسه بوصفه المعشوق لا العاشق لا باعتباره فردا أو ذاتاً وانما بانتمائه الى فئة الشعراء فهم الناس وليس الآخرون بشرا. وتلك ذروة النرجسية الشعرية في اختزال الآخرين، مرحلة التحديق في مرآة الشعر المطولة للاحساس بالذات.

وهل ينجح هذا المنظور النفسي مهما بدت طلاوته في الكشف عن شعرية المقطوعة؟ ويجيب الناقد: قد ندرك نرجسية الشاعر واسقاطاته ودورها في انتاج شعره، ولكن ذلك لن يكون العامل الفعال في قراءتنا له بشكل يفسر طبيعة تاثيره في نفوسنا كما انه لن يصبح السبب الحاسم في تحديد قيمته الفنية.

ولا يقف المنهج النفسي بطبيعة الحال عند تحليل الحياة الداخلية للشاعر مثلما لا يقف المنهج الاجتماعي عند تحليل الأبنية الطبقية والايديولوجية الخارجية ولكن الفكرة الشائعة لدى الناقد الكبير اختزالية فيما يتعلق بالمناهج عموما.

ففي نفس العدد من مجلة فصول الذي يضم مقالة صلاح فضل التي نعرضها نجد دراسة مطولة لشاكر عبدالحميد عن ديوان محمد عفيفي مطر «انت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت» تتبع المنهج النفسي. وهي دراسة تركز على الصور الشعرية ورمزيتها، والعلاقات الداخلية بينها، وما من سور في هذا المنهج بين الخبرة النفسية والصراع الاجتماعي والتشكيل اللغوي

(ص١٦٠- ١٨٨). **ولم يكن احتفاء شاكر عبدالحميد بتفسير الاحلام والتحليل النفسي للعناصر الاولية مثل الماء والنار وأساطير الموت والانبعاث مقصورا على ذات الشاعر بل كان منصبا في معظمه على نص القصيدة وألفاظها بل وحروفها.**

أما عند تناول المنهج البنيوي فلا يخفي صلاح فضل تعاطفه معه، وابراز خصبه في التوجه الى ما يراه حاسما في النص، أي أبنية الدلالة فيه ولكنه في كتابته عموما يفهم هذا المنهج فهما خاصا به. انه يقول حينا ان انتاج الدلالة في الشعر يقوم على الصراع بين البنية القصصية والغنائية، وعلى اعتبار أن البنية القصصية تعتمد على المحور السياقي (الكنائي) وأن البنية الغنائية تعتمد على المحور الاستبدالي (الاشعاري) والصراع عنده لا يشير الى غلبة أي محور.(٢) وهو في فقرة أخرى من دراسته عن انتاج الدلالة في شعر أمل دنقل يتساءل «هل يمكننا أن نقول ان ما وصل اليه العالم اللغوي الكبير «رومان ياكوبسون من ان وظيفة الشعر هي «عرض» مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالي مع المستوى السياقي يفسر بنية هذا الشعر؟ ويعني انه كلما تحقق في مستوى السياق الدرامي اكبر قدر من التكثيف المجازي والاستبدالي في الموسيقى والصور والمصاحبات اللغوية، وكلما تحقق في هذا المستوى الاستبدالي من روح التنامي والتكامل السياقي بفضل المفاعلات الدرامية ما يكاد يجعله ينبسط في بنية سطحية، كلما تعانق هذان المحوران واشتمل أحدهما على بعض خصائص الآخر وتحققت قيمته في ظله تحقق أكبر قدر من الشاعرية والفاعلية الوظيفية في الشعر.(٣)

ونرى الناقد في مقال «نص شعري وثلاثة مناهج نقدية» الذي نعرضه، يقول انه بالبحث عن احتدام للتوتر بين نموذج البنيتين القصصية والغنائية، فانه يعثر على سيادة التعبير المباشر الذي يكاد يخلو من أي أثر للمجاز والتصوير، وغلبة الاسلوب القصصي في مقطوعة شوقي. ومع ذلك يصل الى أنها تمثل صورة شعرية كلية، يتم التقاطها بحيث تقوم فيها وحدات القص بوظيفة المجاز في تكوين البناء الخيالي للصورة الشعرية وضمان تأثيرها الجمالي. أي أن الصراع بين المحورين الرئيسيين المستوى الاستبدالي (الاستعاري) والمستوى التجاوري (الكنائي) . (الغنائي والقصصي) هو مجرد اختلاف يمكن تجاوزه بحيث يعبر المحور القصصي في كليته عن استعارة غنائية. أي لن نجد عند صلاح فضل ما نجده عند ياكوبسون من تمييز حاد بين المحورين. وحينما نقارن بين قراءة صلاح فضل لفكرة ياكوبسون وقراءة شكري عياد لها، نجد أن شكري عياد يذهب الى أن ياكوبسون حاول أن يضع قانونا عاما للغة الشعرية بأن قال ان هذه اللغة تتميز بسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي. ويرى شكري عياد انه لا جديد في عبارة ياكوبسون المشهورة الا البراعة في الحبك ووصلها بفكرة سوسير عن المحور الافقي والمحور الرأسي. فسوسير يقول ان هناك طريقتين متكاملتين غير متعارضتين للتحليل اللغوي عموما (لا لتحليل النصوص الشعرية على وجه الخصوص): احداهما أفقية غايتها معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، والأخرى رأسية وغايتها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من واديها أي تماثلها (والتي لم تذكر في النص) أما لأن الاشتقاق يربط بينها وأما لتقارب في المعنى عن طريق الترادف أو العموم او الخصوص أو نحوها. فزاد ياكوبسون على ذلك أن أساس العلاقة الأفقية هو المجاورة وأساس العلاقة الرأسية هو التناظر او التشابه أو التضاد. فسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي معناه أن تصبح العلاقة في النص المقروء (لأننا بطبيعة الحال نقرؤه بطريقة أفقية) علاقة تشابه وتضاد بجانب كونها علاقة تجاور. ويصل شكري عياد من ذلك الى أن هذا القانون العام للغة الشعرية لم يزد على أن كرر شيئا معروفا ومفصلا عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى، وهل الجناس والطباق والمقابلة ومراعاة النظير والتكرار ورد العجز الى الصدر... الخ الا أمثلة قليلة لما أورده البلاغيون العرب من صور التشابه والتضاد في العبارة. فان كان لياكوبسون فضل ادخال هذه الصور تحت قانون عام فان اعتبار هذا القانون مميزا للغة الشعرية يبدو (عند شكري عياد) غير مقبول والا لوجب

أن يكون القاضي الفاضل أشعر من شكسبير.(٤)
ونعود الى صلاح فضل وبحثه في القصيدة عن البنية الدالة من مدخل الثنائية (التعارض الثنائي الاثير لدى البنيوية) القائمة بين مجموعتين من الحقول الدلالية وتكرارهما. ويشمل الحقل الأول مفردات الخداع والغرور والتناسي والتجاهل ويعد الجامع المشترك فيه الاختلاف بين المظهر والحقيقة، بينما يضم الحقل الثاني جملة أخرى من المفردات مثل النظرة والابتسام والسلام والكلام والموعد واللقاء... الخ، والجامع المشترك بينها اتفاق المظهر والحقيقة. والتضاد بين الحقلين يلخص التضاد بين الزيف والصدق وعالم الزيف هو عالم الآخرين بينما عالم الصدق هو دنيا الشاعر. أما هي فقد كانت تقع في عالم الصدق مع الشاعر حتى فتنت وخضعت للغواية فسقطت في جحيم الآخرين، وبقي شوقي وحده في جنة الشعراء.
وقد تختلف قراءة أخرى فاحصة لمقطوعة شوقي لا ترى فيها ثنائية المظهر والحقيقة، بل ثنائية الحب العفيف الدائم والعلاقات السريعة السطحية. ان كلمة «خدعوها» في أول بيت لا تشير الى معاني الكذب والمخاتلة لأن المحبوبة جميلة بالفعل، وطبيعتها كطبيعة الغواني تدفعها الى الارتياح للثناء، فكلمة تغرهن أيضا مثل كلمة خدعوها في غير موضعها، ترى هل كان العاشق العفيف لا «يقول» لها انها حسناء ولا يقدم لها أي «ثناء»؟. ان تناسيها له ناجم عن كثرة المغرمين، والاشياء التي كانت بين الشاعر والحسناء خاضعة لرقابة العفاف، ولكن ذلك العفاف يرجع الى الشاعر فهي التي تنازعه ثوبه، وهو عصى الثوب. وما تلبث وهي راغبة فيه الى حد منازعته الثوب ان يمتدح أخلاق الشعراء لانهم ينأون عن الحرام، وتدعوهم الى مواصلة الإعراض عن اغراء «العذارى» لهم. فأولئك «العذارى» اللواتي حسب اللفظة لم يمسسهن إنس ولا جان هن اللواتي، تهفو قلوبهن الى تجريد الشاعر من هؤلاء الشعراء من ثيابه لأن قلوبهن هواء، ثم بعد ذلك تتوجه العذراء الى الشعراء جماعة بأن يتقوا الله في قلوب العذارى. وقد تكون المقطوعة ركيكة تعجز عن بناء مشهد متماسك يُقرأ على خلفيته ، فالحسناء مقبلة متلهفة بلا ارادة فإذا صدت لجأت الى استدعاء تقوى الله لتحيط بالشعراء الذين لا تنقصهم تلك التقوى ثم ترضى لتجاهل العاشق العفيف. فالسرد القصصي مبتور متناثر مفكك. ولا تشير كلمات النص الى طبقة أو مجتمع مفتوح أو مغلق فهي كلها ترجع الى معجم الغزل التقليدي من امرؤ القيس الى عمر بن أبي ربيعة. ولا نعرف شيئا عن تلك الحسناء أهي عاملة في مصنع تلهو أيام الآحاد أم سكرتيرة في مكتب، ولعل كلمة «العذارى» تبعد القارئ عن فكرة المجتمع المفتوح متعدد الاغراءات. فنحن هنا أمام ثنائية تعجز عن ان تكون ثنائية حقيقية بين التشابه والاختلاف ويعجز المنهج «المضموني» المحنط عن أن يجد فيها شيئا يرشده الى طرق الحياة او الطبقة او أبنية الوعي كما يعجز المنهج النفسي المزعوم عن أن يجد في ركاكتها ذاتا تمتلك وجودا داخليا يقبل التحليل. وتتعثر محاولة المنهج البنيوي في أن يجد وسط تضميناتها السطحية من التراكيب الغزلية المتناثرة ثنائية دالة. فثنائية التقوى/ المعصية التقليدية التي قد تهبط الى اخلاقية مركوزة في طبيعة الرجل الشاعر، ودنس مركوز في المرأة لا يستطيع جناحاها أن يحملا صور القصيدة، ولا يتحسر الشاعر على فقدان هذه الحسناء وحبها. ولن نجد تجليات مقنعة لثنائية الحقيقة/ الزيف. فلا نستطيع ان نجد تجربة حب متكاملة في لغة القصيدة، فالشاعر يقف عند وصف الحبيبة بأنها غانية ككل الغانيات يغرها الثناء السطحي المقتصر على القول بأنها حسناء، وهي ضعيفة الذاكرة مختلة الحكم لا تميز بين المعجبين، سهلة التخلي عن العفة وتظل مع ذلك عذراء، فما هي الحقيقة في ذلك الحب، إن الشاعر يقدمها (الحسناء) في صورة تنطبق بنص تعميمات القصيدة على كل أمثالها، وكان من الممكن أن يقع هو أيضا في غرام كثرة من الأسماء الانثوية التي لا تختلف عنها في شيء فعلاقته بها علاقة زائفة لا حقيقة فيها إلا إذا اعتبرنا «الحقيقة» هي عفافه الجاهز العصي على الاغواء، حتى دون أن يهم بها.. ولو كان الأمر يتعلق «بحقيقة الحب» لذكر النص أي محاولة من جانب الشاعر العاشق التقي النقي الذي يحجم عن الوقوع في

المعصية للارتباط المستمر بالمعشوقة كما تؤكد شفرة تقوى الله في القصيدة. ولكن لا شيء من ذلك، وما من ايماء الى أي شيء عن «حقيقة» أنهما كانا يتهاديان من الهوى ما يشاءان، انه هوى يمارس بالملابس الرسمية وهذا هو كل ما يشاءان، دون مستقبل «حقيقي».

وسنعجز أيضا عن أن ننتقل من هذا المستوى القصصي المجزأ المبتور الى صورة شعرية كلية فالحكمة الشائعة التعميمية عن الغواني والعذارى بكل سطحيتها، وكذلك عن الفراق الذي قد يكون فيه دواء او قد يكون فيه الداء هي قول جاهز سابق للتجربة القصصية في القصيدة وينطبق على ما يأتي بعدهما، وهو قول تجريدي بلا دلالة مجازية.

ونعود الى النقد البنيوي الذي يتتبع بنية التكرار الدلالي ويختبر مدى هيمنتها لا في هذه المقطوعة وحدها بل في شعر شوقي عموما. ويجتزئ الناقد من شعر شوقي أبياتا من خارج سياقها الفني جرت مجرى الحكمة السائرة هي:

*** وطني لو شغلت بالخلد عنه**

نازعتني اليه في الخلد نفسي

**** وإنما الأمم الاخلاق ما بقيت**

فان همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

***** قف دون رأيك في الحياة مجاهدا**

إن الحياة عقيدة وجهاد

ويرى الناقد ان هذه البنية التكرارية من أقوى ضمانات نجاح شعر شوقي جماهيريا لانها استجابة لخاصية بيانية قد تكون جوهرية في الثقافة العربية السماعية، لانها ترتكز على مبدأ جمالي يتمثل في اشباع التوقع، بالرغم من بعض المخالفة. وربما كانت عيون شعر شوقي الشهيرة ليست سوى تحقيق لهذا المبدأ مبدأ اشباع توقع المستمع مع بعض المخالفة. وتوليد لذة الشعر العربي المسيطرة على غيرها من لذائذ المفاجأة والدهشة والغواية (ص٢٥٧).

وهذا المبدأ الجمالي عند صلاح فضل يكاد يكون النقيض من المبدأ الجمالي الذي يؤكده الشكلانيون الروس وبعض البنيويين عن أدبية الأدب وشعرية الشعر. فالشعر عندهم ينزع الألفة عن الأشياء والافكار والتراكيب اللغوية التي أصبحت آلية في الاستخدام اليومي، وهو لذلك يضفي طزاجة على إحساسنا بالحياة والتجربة، ولا فرق عندهم بين شعر شفاهي وشعر مكتوب، ولعل صلاح فضل يقيم بذلك فاصلا بين لذة الشعر العربي التي تخضع المخالفة للتوقع (دون أن يتعرض لدلالة ذلك من أن هذا الشعر يؤكد نمطية الاستجابة وخضوعها للعرف السائد المتحجر والايديولوجية البالية المهيمنة) وبين لذة أخرى تنزع الألفة وتقوم على التغريب والادهاش. وتجديد الاحساس بالحياة خارج قوالب الادراك المفروضة (التفتح امام الحياة). فهما عنده لذتان «جماليتان»، لا يفاضل بينهما ويجعل احداهما خصيصة عربية.

وفي ختام الدراسة يتساءل صلاح فضل عن مدى نجاح كل من المناهج الثلاثة في التعرف على مقطوعة شوقي التي افترض أن بها عناصر شعر يتعين التعرف عليها، واسرار تركيب وعبق تجربة حيوية وفنية. وهو لا يطرح للتساؤل توفر هذه العناصر الشعرية في تلك المقطوعة، ولا مقاييس تقييمها عند هذه المناهج المختلفة، وهذه الحيرة قد أجاب عنها التحليل المفترض عنده لتناول هذه المناهج للقصيدة، فقد ركز على ان المنهجين الاجتماعي والنفسي لا يتعرضان لخصوصية الشعر ولا للغته، أما المنهج البنيوي الذي يمتدحه (وهو منهج شديد الفائدة) فقد صمت عند التطبيق عن أن يقول شيئا عن ضآلة القيمة الفنية للمقطوعة على الرغم من عظمة مؤلفها فهي من كتابات الصبا.

الهوامش

١ – فصول مارس ١٩٨٧ ص ص٢٥١– ٢٥٧.

٢ – صلاح فضل – انتاج الدلالة الادبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ديسمبر ١٩٩٣، ص١٧.

٣ – المرجع نفسه ص٣٩.

٤ – شكري عياد، موقف من البنيوية، فصول يناير ١٩٨١ ص١٩٨– ١٩٩.

ما بعد الحداثة ومجتمع الاستهلاك

فريدريك جيمسون

ترجمة: عابد اسماعيل*

انّ المنظرين الاجتماعيين، والمحللين النفسانيين، واللغويين يتناولون، جميعاً، فكرةَ ان ذلك النوع من الفردانية والهوية الشخصية شيء من الماضي، وانّ الفرد القديم أو الفاعل الفرداني «ميت»، بل انه يمكن للمرء أن يصف مفهوم الفرد المتفرّد والأساس النظري للفردانية أيديولوجيا.

إن مفهوم مابعد الحداثة ليس مقبولاً أو حتى مفهوماً بشكل واسع اليوم. بعض الرفض يتأتى من عدم الإحاطة بالأعمال التي يغطيها، والتي يمكن أن توجد في كل الفنون: شعر جون أشبري، على سبيل المثال، وحتى في كثير من الأشكال الأبسط من الشعر المحكي الذي جاء كردة فعل ضد الشعر الحداثي الأكاديمي الساخر والمعقد في الستينيات؛ ردة الفعل على العمارة الحديثة، وبشكل خاص ضد الأبنية العملاقة ذات الطراز العالمي، وأبنية اللهو والسقوف المزخرفة التي احتفى بها روبرت فينتوري في بيانه (التعلّم من لاس فيغاس)؛ أندي وارهول، وفن البوب، وتلك الأشكال الأكثر راهنيةً من الواقعية الفوتوغرافية؛ في الموسيقى، ولحظة جون كيج، وذاك المزج بين الأساليب الكلاسيكية و «الشعبية» مؤخراً لدى مؤلفين موسيقيين من أمثال فيليب غلاس وتيري رايلي، وموسيقى الروك والموجة الجديدة كما تقدمها فرق من مثل (Clash) و(Talking Heads) و (Gang of Four)؛ في السينما، وكل ما يأتي من غودارد –الفيلم الطليعي المعاصر وكذلك الفيديو– وهناك أيضاً الروايات المعاصرة أيضاً، حيث أعمال ويليام بوروز وتوماس بينشون وإسماعيل ريد من جهة، والرواية الفرنسية الجديدة من جهة أخرى، والتي يمكن أيضاً اعتبارها من بين التنويعات التي يمكن أن يقال عنها ما بعد حداثية.

هذه القائمة يمكن أن توضّحَ أمرين معاً: أولاً، جميع أشكال ما بعد الحداثة المذكورة أعلاه انبثقت كردات فعل خاصة ضد الأشكال المكرسة للحداثة الرفيعة، وضد هذه

* شاعر وأكاديمي من سوريا

أو تلك من أشكال الحداثة الرفيعة المهيمنة في الجامعة والمتحف وشبكة الفن التشكيلي والمؤسسات. هذه الأساليب المقموعة والمحاربة سابقاً –التعبيرية التجريدية، الشعر الحداثي العظيم لباوند، وإليوت وولاس ستيفنس؛ والأسلوب الدولي (لي كوربيه، فرانك رايت، ميز)؛ سترافينسكي؛ جويس؛ بروست، ومان –التي كان يُنظر إليها من قبل أجدادنا على أنها فضائحية وصادمة، كانت بالنسبة للجيل الذي وصل إلى بوابة الستينيات بمثابة المؤسسة والعدو –ميتة، خانقة، محنطة، وأوابد متحجِّرة يجب على المرء تحطيمها والإتيان بشيء جديد. هذا يعني أن ثمة أشكالاً عديدة ومختلفة ما بعد الحداثة تتناسب طرداً مع أشكال الحداثة القائمة، حيث أن تلك الأشكال الآنفة كانت، على الأقل، ردود فعل خاصة ومحلية ضد تلك النماذج. هذا بوضوح لا يجعل محاولة وصف ما بعد الحداثة أكثر سهولة، بما أن وحدة هذا الهاجس –إذا كان يتحلّى بوحدة –لا تُعطى في ذاته بل في الحداثة ذاتها التي يحاول استبدالها.

السمة الثانية لهذه القائمة من أشكال ما بعد الحداثة تكمن في محو بعض الحدود المفتاحية أو الفواصل فيما بينها، والأبرز نسف التمييز الأكثر قدماً بين الثقافة الرفيعة وبين ما يُسمى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية. ربما كان هذا من أكثر التطورات للاكتئاب من وجهة النظر الأكاديمية والتي كان لها تقليدياً مصلحة راسخة في الإبقاء على دائرة الثقافة العالية أو ثقافة النخبة ضد البيئة المحيطة من ثقافة الرعاع، وما تطرحه المسلسلات التلفزيونية وثقافة «دليل القارئ»» وذلك من خلال نشر مهارات صعبة ومعقدة للقراءة والإصغاء والمشاهدة لمريديها. غير أن بعض نماذج ما بعد الحداثة الجديدة انبهرت بوجه خاص بذاك الأفق الكلي من الدعاية والفنادق، وملاهي لاس فيجاس، والبرامج الليلية المتأخرة، وسينما هوليود من الدرجة (B)، وما يسمى الأدب الثانوي وكتب الأخيولة والرومانس ذات الأغلفة الورقية في المطارات، والسير الشعبية، وكتب الألغاز والجريمة والخيال العلمي أو رواية الفانتازيا. إنها لم تعد «تقتبس» تلك «النصوص» مثلما كان يفعل جويس، أو ماهلر، بل تقوم بدمجها إلى درجة أنه يصبح من الصعب رسم الحد الفاصل بين الفن الرفيع والأشكال التجارية.

مؤشر آخر مختلف قليلاً عن عملية طمس النماذج الأقدم من الأجناس الأدبية وأنواع الخطاب يمكن العثور عليها في ما يُسمى أحياناً بالنظرية المعاصرة. قبل جيل من الآن، كان ما يزال يوجد خطاب تكنيكي للفلسفة المحترفة– الأنظمة العظيمة لسارتر أو الظاهراتيين، أعمال ويتغنشتين أو الفلسفة التحليلية أو فلسفة اللغة العامة– وكان باستطاعة المرء أن يميز عنها الخطاب المختلف الآخر تماماً للمناهج الأكاديمية– العلوم السياسية، على سبيل المثال، أو علم الاجتماع، أو النقد الأدبي. لدينا اليوم، وبازدياد، نوع من الكتابة يسمى ببساطة «نظرية» وهي جميع هذه الأشياء كلها وليست أياً منها في وقت واحد. هذا النوع الجديد من الخطاب، والذي ارتبط اسمه عامةً بفرنسا وما يسمى المدرسة الفرنسية، يصبح واسع الانتشار ويشير إلى نهاية الفلسفة بحد ذاتها. هل عمل ميشيل فوكو، على سبيل المثال، يمكن تسميته فلسفة، تاريخ، نظرية اجتماعية أم علم سياسي؟ إنه غير قابل للحسم، كما يُقال هذه الأيام، وسوف أقترح أن «خطاباً نظريا» كهذا يمكن أيضاً إدراجه ضمن تجليات ما بعد الحداثة.

الآن، يجب أن أقول كلمة حول الاستخدام المناسب لهذا المفهوم: إنه ليس مجرد كلمة أخرى لوصف أسلوب معين. إنه أيضاً، على الأقل حسب استخدامي له، مفهوم تحقيبي تكمن وظيفته في الربط بين ظهور خصائص شكلانية جديدة في الثقافة وبين ظهور نمط جديد من الحياة الاجتماعية والنظام الاقتصادي الجديد– وهذا ما يشار إليه مجازياً بالتحديث، ومجتمع الاستهلاك أو المجتمع ما بعد الصناعي، ومجتمع وسائل الإعلام أو المشهد أو الرأسمالية متعددة الجنسيات. هذه اللحظة الجديدة من الرأسمالية يمكن إرجاعها إلى ازدهار ما بعد الحرب في الولايات المتحدة في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، أو، في فرنسا، منذ تأسيس الجمهورية الخامسة في عام ١٩٥٨. حقبة الستينات كانت بطرق عديدة حقبة انتقالية أساسية، وفترة شهدت بزوغ النظام العالمي الجديد (الاستعمار الجديد، الثورة الخضراء، الأتمتة والمعلومات الإلكترونية) وفي الوقت ذاته شهدت زواله وتصدّعه بسبب تناقضاته الداخلية نفسها، إضافة إلى المقاومة الخارجية. أريد هنا أن أرسم بعضاً من هذه الطرق التي تعبر من خلالها ما بعد الحداثة الجديدة عن الحقيقة الداخلية لذاك النظام الاجتماعي الجديد الناهض

حديثاً من الرأسمالية المتأخرة، لكنني سأحدد الوصف بمنحنيين اثنين هامين فقط، واللذين سأدعوهما الفُصام (schizophrenia) والمزج [بين أساليب عديدة:(pastiche)] وسوف يقدمان لنا فرصاً لتحسّس حقيقة التجربة ما بعد الحداثية للمكان والزمان بالترتيب.

إن أكثر الخصائص أو الممارسات أهمية في ما بعد الحداثة اليوم هو المزج. يجب أولاً أن أشرح هذا المصطلح، والذي يميل الناس عامة إلى دمجه أو الخلط بينه وبين تلك الظاهرة الصوتية المرتبطة به المسماة محاكاة ساخرة (parody). إن كلاً من المحاكاة والمزج يتضمنان التقليد، أو، بصورة أفضل، محاكاة أساليب أخرى، وبشكل خاص، طرائق أسلوبية نافرة ونبضات أسلوبٍ بعينه. من الواضح أن الأدب الحديث بشكل عام يوفر حقلاً غنياً جداً للمحاكاة، بما أنَ كتاب الحداثة العظام تميّزوا من خلال ابتكار أو إنتاج أساليب فريدة حقاً: فكّر بالجملة الفوكنرية الطويلة التي تميّز صور الطبيعة النموذجية لدى د.ه. لورانس؛ فكّر بالطريقة الغريبة في استخدام التجريديات لدى ولاس ستيفنس؛ فكّر أيضاً بالطرائق الأسلوبية للفلاسفة، لدى هيدغر على سبيل المثال، أو سارتر؛ فكّر بالأساليب الموسيقية لماهلر أو بروكوفييف. جميع هذه الأساليب، بغض النظر عن اختلاف بعضها عن بعض، متقاربة في هذا: كل منها لا يمكن أن نخطئه أبداً، وما إن نتعلّمه، لا يمكن أن نخلط بينه وبين أي شيء آخر.

تقتنصُ المحاكاة الساخرة فرادة هذه الأساليب وتستفيد من غرائبيتها وشذوذها بحيث أنها تُنتج تقليداً يسخر من الأصل. لن أقول إن الهاجس الهجائي متعمّد في جميع أشكال المحاكاة. وفي جميع الأحوال، لابدّ للهجّاء الجيد أو العظيم أن يملك تعاطفاً سرياً مع الأصل، مثلما أنّ المقلّد لابد أن يملك القدرة على وضع نفسه في مكان الشخص المقلَّد. مع ذلك، إنّ التأثير العام للمحاكاة- سواء أكان يقف وراءها التعاطف أم الحقد- هو أن تظهر السخرية من الطبيعة الخاصة لهذه العادات الأسلوبية النافرة وبذخها الغرائبي فيما يتعلق بالطريقة التي يتحدث أو يكتب فيها البشر. إذن خلف كل محاكاة يكمن شعور بأن ثمة عرف لغوي يمكن من خلاله، وبالمقارنة معه، التهكّم والسخرية من أساليب الحداثيين العظام.

ولكن ماذا يحدث إذا كفّ المرء عن الاعتقاد بوجود لغة سوية، ولغة عادية، وعرف لغوي (ذاك النوع من الوضوح والطاقة التواصلية التي يحتفل بها أورويل في مقالته الشهيرة مثلاً؟) يمكن للمرء أن ينظر إلى المسألة بالطريقة التالية: ربما كانت البعثرة الهائلة والخصخصة التي طالت الأدب الحديث- انفجاره على شكل أساليب خاصة وتقنيات أسلوبية نافرة- تشي بنزعات أكثر عمقاً وشمولية في الحياة الاجتماعية ككل. إذا افترضنا أن الأدب الحديث والحداثة- أبعد من أن تكون نوعاً من الفضول الجمالي المتخصص- تنبأ حقاً بالتطورات الاجتماعية وفقاً لهذه الخطوط، وإذا افترضنا أنه منذ تلك العقود التي انبثقت فيها الأساليب الحديثة العظيمة، بدأ المجتمع بالتفكك بهذه الطريقة، حيث كل مجموعة تتحدّثُ لغةً خاصّة تمثلها، وكل مهنة تطورُ عرفاً خاصاً أو خطاباً يخصّها، وأخيراً كل فرد ينتهي به المطاف ليكون جزيرة لغوية معزولة، منفصلاً عن كل ماعداه؟ في حالة كهذه، فإن احتمال وجود أي عرف لغوي يستطيع المرء من خلاله أن يتهكّم باللغات الخاصّة والأساليب الغرائبية لابدّ أن يتلاشى، وسينتهي بنا الحال إلى أن لا نملك شيئاً سوى التعددية الأسلوبية والمغايرة.

هذه هي اللحظة التي ظهرت فيها تقنية المزج وأصبحت المحاكاة الساخرة مستحيلة. المزج، كالمحاكاة، هو تقليدُ أسلوبٍ فريد أو غريب، وارتداء قناع لغوي، والتكلّم بلغةٍ ميتة: لكنه ممارسة حيادية لتلك المحاكاة التنكّرية، مع غياب الدافع البراني للمحاكاة، وغياب الهاجس الهجائي، وغياب الضحك، وغياب ذاك الشعور الكامن بوجود شيء سوي يظهرُ -بالمقارنة مع ما تتم محاكاته- بأنه مضحك وهزلي. المزجُ محاكاةٌ بيضاء، محاكاةٌ فقدَت حسّها بالطرافة: المزج هو أن تحاكي ذاك الشيء الطريف، وهو تلك الممارسة الحداثية لذاك النوع من المفارقة البيضاء ومقارنتها مع ما سمّاه وين بوث المفارقات المستقرّة والهزلية للقرن الثامن عشر، مثلاً.

غير أننا نريد الآن أن نضيف قطعةً جديدة لهذه الأحجية، والتي يمكنها أن تساعدنا في تفسير لماذا تكون الحداثة الكلاسيكية شيئاً من الماضي، ولماذا يجب أن تحتلّ ما بعد الحداثة مكانها. هذا المكوّن الجديد هو ما يُدعى، عامّةً، بـ«موت الفاعل»، أو لنقولها بلغة أكثر تقليدية، نهاية الفردية كفردية. الأشكال العظيمة للحداثة، كانت تقوم، كما نوهنا، على ابتداع أسلوب شخصي خاص، لا يمكن للمرء أن يخطئه، مثل بصمة الإبهام، وكالجسد، غير

خاضع للمقارنة. غير أنَّ هذا يعني، بشكل ما، أن الجمالية الحداثية مرتبطة، عضوياً، بمفهوم الذات الفريدة والهوية الخاصة، بالشخصية الفريدة والفردانية الفريدة، والتي ننتظر منها أن تولد رؤيتها الفريدة للعالم، وصياغة أسلوبها الفريد، والمتميز.

مع ذلك، نجد اليوم، ومن أكثر من منظور متميّز، أنَّ المنظرين الاجتماعيين، والمحللين النفسانيين، وحتى اللغويين، هذا إذا لم نتحدث عنا نحن العاملين في حقل الثقافة والتغيير الثقافي والشكلاني، يتناولون، جميعاً، فكرة أن ذلك النوع من الفردانية والهوية الشخصية شيء من الماضي، وأن الفرد القديم أو الفاعل الفرداني «ميت،» بل أنه يمكن للمرء أن يصف مفهوم الفرد المتفرِّد والأساس النظري للفردانية أيديولوجياً. ثمة في الواقع، موقفان حول هذا الأمر، احدهما أكثر راديكالية من الآخر. الأول يرضى بالقول، نعم، ذات يوم، في العصر الكلاسيكي للرأسمالية التنافسية، وفي أوج العائلة النووية، وظهور البرجوازية، كان ثمة ما يُسمى الفردية، والفاعلين الأفراد. ولكن اليوم، في عصر الرأسمالية المتّحدة، وما يُسمى إنسان التنظيم، في عصر البيروقراطية في العمل، وفي الدولة، والانفجار السكاني- هذا الفرد الفاعل البرجوازي الأقدم، لم يعد له وجودٌ.

أما الموقف الثاني، الأكثر تطرفاً، فيمكن تسميته بالموقف ما بعد البنيوي. وهو يضيف أنه ليس الفرد البرجوازي شيئاً من الماضي فحسب، بل إنه أيضاً خرافة، ولم يكن موجوداً أبداً، ولم تكن توجد ذوات مستقلة من هذا النمط. والحال، أنَّ هذه البدعة ليست سوى تعتيم فلسفي وثقافي سعى إلى إقناع الناس بأنهم «كانوا» يتحلّون بذوات فردية، ويمتلكون تلك الهوية الشخصية المتفرِّدة.

بالنسبة لما يخصُّ غاياتنا، ليس من المهمِّ، على وجه التحديد، أن نقرِّر أياً من هذين الموقفين هو الصحيح. (أو أيهما أكثر متعةً وخصوبة.) ما يجب أن نستخلص من كل هذا هو محنة جمالية، إذ إذا كانت تجربة وأيديولوجية الذات الفريدة، التجربة والأيديولوجيا التي غذّت الممارسة الأسلوبية للحداثة الكلاسيكية، كانت قد انتهت ومضى أوانها، فإنه لم يعد واضحاً ماذا يترتب على كتاب وفناني الفترة الراهنة أن يفعلوه. ما هو واضحٌ فحسب هو أن النماذج الأقدم- بيكاسو، بروست، ت.س. إليوت- لم تعد تعمل، (بل تسبِّب، إيجابياً، أذىً ما) بما أنه لا أحد يملكُ ذاك النوع من الأسلوب الفريد والخاصّ، يتيح له إمكانية التعبير. وهذه بالضبط ليست مجرد مسألة «سيكولوجية»: علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار الثقل الهائل لسبعين أو ثمانين عاماً من الحداثة الكلاسيكية نفسها. ثمة شعور آخر بأن كتاب وفناني الوقت الحاضر لم يعد بمقدورهم ابتكار أساليب وعوالم جديدة. فهذه ابتُكرت لتوها، والمتاحُ هو ابتداع عدد محدود من التوليفات، وقد نظرنا للتو في تلك النماذج الأكثر فرادة بينها. إذن، إن ثقل التقليد الجمالي الحداثي- الميت الآن-«يخيِّم على عقول الأحياء كالكابوس،» كما يقول ماركس في سياق آخر.

لكن ماذا يحدث إذا كفَّ المرء عن الاعتقاد بوجود لغة سوية، ولغة عادية، وعرف لغوي

من هنا، مرة أخرى، كانت ولادة المزج بين الأساليب (pastiche) إذ في عالم لم يعد فيه الابتكار الأسلوبي ممكناً، لم يبقَ هناك سوى تقليد الأساليب الميتة، والتكلّم من خلال الأقنعة، وبأصوات الأساليب لذلك المتحف المتخيَّل. ولكن هذا يعني أيضاً أن الفنَّ المعاصر أو ما بعد الحداثي سيدور حول الفنِّ نفسه بطريقة ما جديدة؛ بل ويعني أيضاً أنَّ إحدى غاياته الجوهرية تضمرُ الإخفاقَ الضروري للفنِّ والبعدِ الجمالي، وإخفاقَ الجديد، والارتهانَ للماضي.

وبما أن هذا يمكن أن يبدو تجريدياً جداً، أريد أن أعطي بعض الأمثلة. احدها شائع ومهيمن جداً بحيث أننا نادراً ما نربطه بأشكال التطور التي شهدها الفن الرفيع ونوقشت هنا.إن الممارسة الخاصة لطريقة المزج ليست فعالية ثقافية متعالية، بل تدخل في صلب الثقافة الجماهيرية، وهي تُعرف عموماً «بفيلم النوستالجيا» (أو ما يطلق عليه الفرنسيون بكل أناقة «أسلوب الاستبطان la mode retro).(وعلينا أن ننظر إلى هذه الفئة بطريقة موسّعة. إذ لاشكَّ أنها تتضمن فحسب، وبالمعنى الضيق، أفلاماً عن الماضي، وعن لحظات أجيال في الماضي. ومن بين هذه الأفلام الرئيسية من هذا «النمط» الجديد (إذا كان حقاً نمطاً) فيلم (American Graffiti) للمخرج لوكاش، والذي أراد، إبان عرضه في عام ١٩٧٣، أن يعيد القبض على جميع الخصائص المثالية والمناخية لحقبة الخمسينيات في الولايات المتحدة، وتحديداً أمريكا في عهد آيزنهاور. فيلم بولانسكي العظيم (Chinatown) يفعل الشيء نفسه بالنسبة لحقبة الثلاثينيات، وكذا يفعل فيلم بيرتولوتشي (The Conformist) ضمن السياق الأوروبي

والإيطالي للحقبة ذاتها، وتحديداً المرحلة الفاشية في إيطاليا، وما إلى ذلك. يمكننا أن نزيد على قائمة هذه الأفلام، ولكن لماذا تقع في خانة المزج بين أساليب عديدة؟ أليست أفلاماً تنتمي إلى نمط أكثر تقليدية، والمعروف بالفيلم التاريخي- نمط من السهل التعرف عليه، من خلال موازاته بشكل كتابي آخر، معروف جيداً، وهو الرواية التاريخية؟

لدي أسبابي في التفكير بأننا نحتاج إلى تصنيفات جديدة لهكذا أفلام. لكن دعوني أضيف أولاً بعض الاستثناءات: لنفترض أنني اعتبرتُ (حرب النجوم) فيلمَ نوستالجيا؟ ماذا يمكن أن يعنيه ذلك؟ أظن أننا يمكن أن نتفق بأنه ليس فيلماً تاريخياً عن ماضينا المتداخل في مجرّاته. دعوني أعرض ذلك بطريقة مختلفة قليلاً: إن من أهم التجارب الثقافية للأجيال التي عاشت بين حقبتي الثلاثينات والخمسينات كانت عرض مسلسل (Buck Rogers)، ظهيرة كل سبت، والذي يضمّ أوغاداً غرباء، وأبطالاً أمريكيين حقيقيين، وبطلات يعانين الاكتئاب، وشعاع الموت أو صندوق يوم القيامة، ومتسلق الجرف في النهاية، والذي ينحصر حلّه الإعجازي بمشاهدته ظهيرة السبت القادم. فيلم (حرب النجوم) يعيد خلق هذه التجربة على شكل مزج بين الأساليب: بمعنى أنه لم يعد مجدياً النسج على منوال تلك المسلسلات بما أنها أصبحت بحكم المنقرضة منذ أمد طويل. و (حرب لنجوم)، بعيداً عن كونه هجاءً عبثياً لتلك الأشكال، يلبي شوقاً عميقاً (وهل يمكنني أن أضيف مكبوتاً؟) من أجل معايشتها من جديد، وهذا ابتكار مركب يتيح للأطفال والمراهقين، في احد مستويات الفيلم، أن يتلقوا المغامرات مباشرة، في حين يمكن للمشاهدين البالغين، في مستوى آخر، أن يلبوا رغبة دفينة، تضرب جذورها في النوستالجيا، من خلال العودة إلى تلك الفترة الأقدم، ومعايشة رموزها الجمالية الغريبة من جديد. الفيلم، استعارياً، فيلم تاريخي أو فيلم نوستالجيا: إذ على نقيض فيلم (American Graffiti) فإنه لا يعيد صياغة صورة عن الماضي في كلّيتها المعاشة، بل يسعى، من خلال إعادة صياغة شعور وهيئة تلك الرموز الجمالية الفنية المتعلقة بحقبة أقدم (المسلسلات)، إلى إيقاظ حسّ بالماضي مرتبط بهذه الرّموز بالذات. أما فيلم (Raiders of the Lost Ark) فيحتل منطقة وسطى هنا: في جزء منه، يتناول حقبة الثلاثينيات، والأربعينيات، لكنه يحاول، في الواقع، أيضاً أن يقارب تلك الفترة استعارياً، من خلال التركيز على قصص المغامرات السائدة آنذاك، (والتي لم تعد ملكنا الآن).

دعوني الآن أناقش شذوذاً طريفاً آخر يمكنه أن يأخذنا أبعد باتجاه فهم فيلم النوستالجيا بوجه خاص، وتقنية المزج بين الأساليب، من جهة أخرى. هذا يتضمن فيلماً ظهر مؤخراً يدعى (Body Heat)، والذي يُعتبر، كما استفاضَ العديد من النقاد، إعادة ابتكار لفيلم (Th Postman Always Rings Twice) أو فيلم .(Double Indemnity) (إن السرقة التناصية المخادعة للحبكات القديمة هي بالطبع إحدى خصائص تقنية المزج). الآن، إن فيلم (Body Heat)، تقنياً، ليس فيلم نوستالجيا، بما أن أحداثه تجري في بيئة معاصرة، في قرية صغيرة في فلوريدا قرب ميامي. من جهة أخرى، إن هذه الراهنية التقنية هي الأكثر غموضاً حقاً: سطور التعريف بالعمل- هي دائماً ملمحنا الأول- كُتبت أو طُبعت بأحرف من نوع Art Deco-30 والذي لا يمكن إلا أن يثير شجون الحنين (أولاً باتجاه فيلم China Town ، بلا شك، ومن ثم تتجاوزه إلى دلالة تاريخية معينة). كما ان أسلوب البطل نفسه غامضاً: ويليام هيرت نجم جديد، لكنه لا يتحلى بأي من الخواص الأسلوبية المتميزة للجيل السابق من الممثلين الكبار مثل ستيف ماكوين، أو حتى جاك نيكلسون، إذ ان دوره هنا في الفيلم، مزيج من خصائصهم المميزة، يضاف إليها دور أقدم لذلك النمط الذي يميّز بوجه عام أداء كلارك غيبل. هنا أيضاً يوجد، بشكل غامض، إحساس بالقدامة. يبدأ المتفرّج بالتساؤل لماذا هذه تجري أحداث القصة، التي كان بالإمكان أن تقع في أي مكان آخر، في بلدة صغيرة في فلوريدا، بالرغم من مدلولاتها المعاصرة. يدرك المرء، بعد حين، أن لبيئة القرية الصغيرة وظيفة استراتيجية مفصلية: إنها تتيح للفيلم أن يستمرّ دون الحاجة إلى معظم الإشارات والإحالات التي يمكن نربطها بالعالم المعاصر، وبمجتمع الاستهلاك- الأدوات والأيقونات، النسب المرتفعة، وعالم الأشياء الذي يميّز الرأسمالية المتأخّرة. تقنياً، إذن، نجد أنّ أشياءه (سياراته، على سبيل المثال) هي من منتجات حقبة الثمانينيات، غير أنّ كل شيء في الفيلم يتآمر لتعتيم تلك الدلالة المباشرة والمعاصرة، ما يتيح لنا استقباله كعمل مرتبط بالنوستالجيا أيضاً- سردٌ يقع في ماضٍ نوستالجي غامض، لا ملامح له، أو قل في حقبة

أزلية من الثلاثينيات، خارج التاريخ. ويبدو لي أنَ هذه النزعة تشكل باطراد سمة أسلوب أفلام النوستالجيا التي تغزو وتستعمرُ حتى أفلام اليوم التي تصوّر بيئات معاصرة: وكأننا، كما يبدو، لم نعد قادرين اليوم، لسبب ما، على التركيز على حاضرنا، ولم نعد قادرين على تقديم تشخيصاتنا الجمالية لتجربتنا الراهنة. ولكن، حتى إذا كان الأمر كذلك، فهذا ليس سوى اتهام دامغ للرأسمالية الاستهلاكية– أو على أقل تقدير، عَرَض مقلق، يثير الشفقة، من أعراض مجتمع لم يعد قادراً على التعاطي مع الزمن والتاريخ.

نعود، الآن، إلى سؤالنا، ولماذا يُعتبر فيلم النوستالجيا أو المزج بيت أساليب عدة (pastiche)، مختلفا عن الرواية التاريخية الأقدم أو الفيلم التاريخي. (سوف أضمَ في هذه المناقشة أيضاً المثال الأدبي الرئيسي عن كل هذا، ويحضرني هنا روايات إ. ل. دوكتورو– رواية (Ragtime) ومناخها العام عن انصرام القرن، ورواية (Loone Lake) التي تتحدث، في مجملها، عن حقبة الثلاثينيات. غير أن هذه، في تصوري، روايات تاريخية، في المظهر فقط. إن دوكتورو فنان جادّ، وأحد القلة من الروائيين اليساريين أو الراديكاليين الحقيقيين ممن يعملون اليوم. ولا ينقصُ من أهميته إذا أوحينا بأن سردياته لا تمثّل ماضينا التاريخي، بقدر ما تمثل أفكارنا أو مفاهيمنا الثقافية المسبقة عن ذاك الماضي.) لقد انكفأ الإنتاج الفكري إلى داخل العقل، وإلى داخل الذات الفردية نفسها: لم يعد بمقدور «الفاعل» النظر مباشرةً خارج عينيه إلى العالم الحقيقي من أجل البحث عن دلالة، بل يترتب عليه، كما هو الحال في كهف أفلاطون، اقتفاء صوره الذهنية عن العالم كما تتجلي على الجدران السَّاجِنة. وإذا كان ثمة واقعية تبقت هنا، فإنما هي «واقعية» تنبثق من صدمة القبض على حالة السَجن تلك، والإدراك – بغض النظر عن غرائبية الأسباب– بأننا أصبحنا محكومين بالبحث عن ماض تاريخي عبر تلك الصور والمفاهيم المسبقة المتوهمَة عن الماضي، والتي تظلّ نفسها، إلى الأبد، عصيةً على التحقّق.

أريد الآن أن أعود إلى ما أعتبره الخاصية الرئيسية الثانية لما بعد الحداثة، وتحديداً علاقتها الخاصة بالزمن– والتي يمكن للمرء أن ينعتها بـ«التناص»، والتي أجدُ من المفيد مناقشتها في ضوء النظريات الراهنة للشيزوفرنيا. أسارعُ إلى استباق عدد من المفاهيم الخاطئة التي يمكن أن تُثار حول استخدامي لهذه الكلمة: إنها هنا وصفية وليست تشخيصية. أنا بعيد كل البعد، في الحقيقية، عن الاعتقاد بأنّ أهم فناني ما بعد الحداثة– جون كيج، جون أشبري، فيليب سوليرز، روبرت ويلسون، آندي وارهول، اسماعيل ريد، مايكل سنو، بل وحتى صاموئيل بيكيت نفسه –هم، بأي حال من الأحوال، أناس يعانون من الشيزوفرنيا. وليست الفكرة هنا تشخيص يقوم على سبر الشخصية والثقافة ضمن سياق مجتمعنا وفنونه: ثمة أشياء أكثر ضرراً يمكن أن تقال عن نظامنا الاجتماعي لا يمكن ان يوفرها البحث النفسي الشعبي. كما أنني لستُ متأكداً بأنَ مفهوم الشيزوفرنيا الذي سأعرضه بعد قليل –وهو مفهوم طوّره بشكل موسّع عالم النفس الفرنسي جاك لاكان– سريرياً دقيق؛ لكن ذلك لا يهمّ كثيراً أيضاً فيما يتعلق بغرضي.

علينا أيضاً أن نأخذ بعين الاعتبار الثقلَ الهائل لسبعين أو ثمانين عاماً من الحداثة الكلاسيكية نفسها. ثمة شعور آخر بأن كتاب وفناني الوقت الحاضر لم يعد بمقدورهم ابتكار أساليب وعوالم جديدة

إنَ أصالة فكرة لاكان في هذه المنطقة تكمن في اعتباره الشيزوفرنيا، جوهرياً، اضطرابا لغويا، وفي ربطه التجربة الشيزوفرينية بمنظور كلي لتعلمَ اللغة بوصفها الحلقة الأساسية المفقودة في المفهوم الفرويدي لتشكّل أنا الفرد الناضج. وقد فعل لاكان ذلك من خلال تقديم نسخة لغوية لعقدة أوديب لا يوصف فيها النزاع الأوديبي في ضوء الفرد البيولوجي الذي يرى نفسه خصماً في نيل انتباه الأم، بل في ضوء ما يسميه «اسم الأب» حيث يُنظر إلى السلطة الأبوية الآن باعتبارها وظيفة لغوية.

أما بالنسبة للغة، فإن نموذج لاكان الآن بنيوي متطرف، يقوم على مفهوم الإشارة اللغوية باعتبارها مؤلفة من عنصرين (أو ربما ثلاثة). تُصاغ الإشارة، الكلمة، النص، كعلاقة بين دالّ - (signifier) شيء مادي، صوت الكلمة، نصّ النص– ومدلول (signified)، أي «معنى» الكلمة المادية أو النصّ المادي. العنصر الثالث هو ما يُصطلح على تسميته بموضوع الإشارة (referent)، أي الشيء «الحقيقي» في العالم «الحقيقي» الذي تحيلُ إليه الإشارات– القطة الحقيقية في مقابل مفهوم القطة أو صوت كلمة «قطة.» غير أن البنيوية، بوجه عام، تنزع إلى الظنّ بأن موضوع الإشارة

هو نوع من الخرافة، وبأن المرء لم يعد بمقدوره التحدث عن «الحقيقي» بتلك الطريقة البرانية أو الموضوعية. وبالتالي نجد أنفسنا أمام الإشارة نفسها وعنصريها الاثنين. كما أن النزعة الأخرى للبنيوية تتجلى في محاولتها التخلي عن المفهوم القديم للغة كفعل تسمية (على سبيل المثال، وهب اللهُ اللغةَ لآدم من أجل أن يسمّي الحيوان والنبات في جنة عدن)، يتطلبُ تراسلاً متبادلاً بين الدال والمدلول. وإذا ما تبنّى المرء وجهة النظر البنيوية، يشعرُ، محقاً، بأن الجمل لا تعمل بتلك الطريقة: إننا لا نترجم الدوال أو الكلمات الفردية التي تصنع الجملة ونرجعها إلى مدلولاتها وفقاً لتطابق أحادي متبادل. بل إننا نقرأ الجملة كاملة، ونستخلص معنىً أكثر شمولية – يسمّى الآن «أثر المعنى» –من خلال تداخل العلاقات بين الكلمات أو الدوال. يصبح المدلول– وربما وهم أو سراب المدلول أو المعنى بوجه عام– أثراً تنتجه العلاقات المتداخلة بين الدوالّ المادية.

كل هذا يضعنا في موقع نرى فيه الشيزوفرنيا تقويضاً للعلاقة بين الدوال. وحسب ما يذهب إليه لاكان، فإن تجربة الوقت، الزمن الإنساني، الماضي، الحاضر، الذاكرة، واستمرارية الهوية الشخصية على مدى أشهر وسنوات– هذا الشعور الوجودي أو المعيشي بالزمن نفسه– يكون أيضاً بمثابة أثر للغة. ولأن للغة ماض ومستقبل، بسبب أن الجملة تتحرك في الزمن، فإنّ هذا يوفر لنا ما يبدو لنا على أنه تجربة حية وملموسة بالزمن. ولكن بما أن الشيزوفرنيّ لا يعي تعبير اللغة بهذه الطريقة، فإنه لا يملك تجربتنا بالتواصل الزمني، بل إنه محكوم بالعيش في حاضر أزلي، تجد لحظات ماضيه المتنوعة معه علاقة واهية، والتي لا تملك في الأفق مستقبلاً منظوراً. بكلام آخر، التجربة الشيزوفرينية هي تجربة دوالّ مادية، معزولة، متقطعة، ومتشظية، تفشل في التلاحم فيما بينها لتشكيل تواتر متماسك. الشيزوفريني، إذن، لا يعرف الهوية الشخصية بمفهومنا، بما أنّ شعورنا بالهوية يعتمد على إحساسنا باستمرارية «الأنا» وما هو «لي» عبر الزمن. من جهة أخرى، للشيزوفريني تجربة كثيفة عن حاضر العالم تفوق تجربة أي منا، بما أن حاضرنا هو دائماً جزء من مجموعة أكبر من المشاريع التي تجبرنا، انتقائياً، على تركيز تصوراتنا. بمعنى آخر، إننا لا نتلقى العالم الخارجي ببساطة بوصفه رؤية موحّدة: إننا دائماً منشغلون في استخدامه، وفتح مسالك عبره، والتركيز على هذا الشخص أو الشيء داخله. ليس الشيزوفريني، فقط، «لا أحد» بما أنه لا يتمتع بهوية شخصية، لكنه لا يفعل شيئاً أيضاً، بما أن امتلاك مشروع ما يعني أن يكون المرء قادراً على الالتزام باستمرارية معينة في الزمن. وفقاً لذلك، يكون الشيزوفريني ضحية رؤية موحّدة للعالم في الحاضر، وهي ليست، بأي حال من الأحوال، تجربة ممتعة:

أتذكر بجلاء اليوم الذي حدثت فيه. كنا نقيم في الريف، وكنتُ قد خرجتُ وحيداً في نزهة قصيرة، كما يحلو لي أن أفعل بين الحين والآخر. فجأةً، وفيما كنتُ أعبر بجوار المدرسة، سمعتُ أغنيةً ألمانية: كان التلاميذ يأخذون درساً في الغناء. توقفتُ لأستمع، وفي تلك اللحظة انتابني شعور غريب، شعور من الصعب تحليله، لكنه مرتبط بشيء كنت سأعرفه لاحقاً بشكل جيد– شعور مقلق بالحيرة. بدا لي أنني لم أعد أعرفُ المدرسة، وأنها أصبحت كبيرة كثكنة، وبدا المنشدون الأطفال سجناء، مجبرين على الغناء. بدا وكأنّ المدرسة وأغنية الأطفال كانت معزولة عن بقية العالم. في نفس الوقت، وقعت عيني على حقل من القمح لا حدود له. الاتساع الأصفر، المتوهّج تحت الشمس، الممتزج بأغنية الأطفال المسجونين في ثكنات المدرسة ذات الأحجار الملساء، أصابني باضطراب شديد جعلني أنفجر بالبكاء. ركضتُ باتجاه البيت، إلى حديقتنا، وبدأتُ ألعبُ «لكي أجعل الأشياء تبدو كما هي عليه في العادة»، بمعنى، العودة إلى الواقع. كان ذلك أول ظهور لتلك العناصر التي ظلت دائماً حاضرة في أحاسيسي اللاحقة عن اللاواقع: الاتساع اللامتناهي، الضوء الساطع، لمعان ونعومة الأشياء المادية.

لاحظ أن التواصل الزمني ينقطع، وتصبح تجربة الحاضر ساطعة «ومادية» بقوة وطغيان: يحضر العالم أمام الشيزوفريني بتركيز مضاعف، حاملاً شحنة غامضة وقامعة من التكلّف، متلألئاً بطاقة من الهلوسة. ولكن ما يظهر لنا على أنه تجربة مرغوبة– تصاعد في تصوراتنا، تكثيف ليبيديّ وهلوساتي لمحيطنا المألوف والمعتاد– يُشعر به هنا كخسارة، و«لاواقع».

ما أريد التأكيد عليه هنا، على أي حال، هو تحديداً الطريقة التي يصبح فيها الدال بمفرده أكثر مادية– أو، بشكل أفضل، أكثر حرفيةً– وأكثر توهّجاً بالطرق الحسية، سواء كانت التجربة الجديدة جذّابة أو مخيفة.

سيرج بّي

تمثّل عالم.. شعرنة قلق سياسي(*)

بنعيسى بوحمالة★

«إن شعر سيرج بّي نشيد ذو نبرة تمردية أو فتيلة تشتعل على مهل، إنه شعر موصول بالمعيش، بالتجربة، وبالابتغاء، لا يخشى، وبخاصة في القصائد الأخيرة، مواجهة صفاقة البداهات اليومية والتواتر الموخز، اللامتناهي، للدلالات، رفض الأعراف المتقادمة ومعها مشهد لا يكلّ عن افتراس الإنسان».

-١-

كثيرون هم الشعراء والروائيون والرسامون والموسيقيون والمخرجون المسرحيون والسينمائيون والمصورون الفوتوغرافيون.. الغربيون الذين وقعوا تحت تأثير العالم العربي وأغرموا بسحره وغرابته وساهموا، جرّاء هذه السطوة، عن وعي أو بدونه، في اصطناع صورة نمطية فضفاضة، ذات طابع إسقاطي، لهذا العالم أمست مع توالي الأيام موئلا لحفنة من الرموز والقرائن التي تختزله وتترجم، بالتالي، حقيقته المعقدة والمتراكبة إلى مجرد مستنسخ مسكوك يعيق تمثله بكيفية موضوعية ومنصفة. وهكذا فحالما يستثار العالم العربي إلا وأرفقت هذه الاستثارة، نتيجة هذا الاصطناع، بجملة من التداعيات كالحروب الصليبية والاستبداد السياسي والانفعال الحسي بالوجود والغلظة السلوكية والعنف والخداع والخمول والحريم والشبق الجنسي.. والرموز كبلقيس وهارون الرشيد وشهريار وشهرزاد والسندباد وعلاء الدين وجحا.. كالصحراء والنخيل والجمل والبترول والعمامة والحجاب..

و الحقيقة أنها صورة مستنسخة ومسكوكة، ومن ثم فهي شائهة، تكاد تغطي على صورة أخرى، يدعمها التاريخ، لعالم عربي اقتدر خلال العصر الوسيط، أيام كانت شعوب الأرض ترسف في أغلال الظلام والهمجية والجهالة، ليس فقط على الإبانة عن فطنة نادرة في استيعاب ثمرات المعرفة الإغريقية وهضمها، بل وكذلك على إثرائها وتطويرها، أضف إلى هذا استكشاف معارف وعلوم ونظريات وفنون وإبداعات حضارية انبثقت من بين أروقة جامعات دمشق وبغداد وقرطبة وفاس والقيروان.. صورة أخرى راقية لعالم أنتج ثقافة فريدة سوف تبلغ أوجها في

★ ناقد من المغرب

الأندلس، تقوم على حدود الاختلاف والتسامح.. المثابرة والمتعة، وهي الثقافة التي ما كان لها إلاّ أن تزوبع مخيلة شاعر إنساني متفتح كفديريكو غارسيا لوركا وتأخذ لديه حجم غصة وجودية فادحة معتبرا تفريط إسبانيا الكاثوليكية المنغلقة في ذاكرتها العربية علة انحدارها الكارثي إلى وهدة التعصب والتخلف انتهاء إلى الفاشية.

مع ذلك ففي القلب من هذه الصورة قد نعثر على أوعاء وحدوس وتعاطفات أدبية، وثقافية عامة، لامست، بهذه الدرجة أو تلك، جوهر هذا العالم والتقطت ذبذبة الذهن والمتخيل العربيين وكذا الالتماعات المتوهجة في تاريخ العرب وراهنهم ستبلغ من انذهالها بالعروبة حدّ استرفاد نصوص ووقائع ورموز عربية ولنا أن نلمع في هذا الصدد، على سبيل التمثيل لا الحصر، إلى اتكاء دانتي أليغيري السافر، في ابتناء رائعته «الكوميديا الإلهية»، على قصة الإسراء والمعراج الإسلامية اتكاءه على نص «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري ونص «التوابع والزوابع» لابن شهيد الأندلسي.. تكثيف شكسبير لخصال النبل والشهامة البطولية والتفاني في العشق، العربي، في شخصيته التراجيدية الاستثنائية عطيل.. استثمار كلّ من بوشكين وليرمينتوف لرمزية القرآن والسيرة النبوية والصحراء والنخيل في العديد من قصائدهما.. بصمات المشرق العربي في عمل غوته الشهير «الديوان الشرقي للشاعر الغربي».. الترميزات والمكنيات العربية التي يحبل بها شعر جيرار دي نرفال.. افتتان أراغون بالموسيقى الأندلسية على شاكلة ما يجسمه ديوان «عيون إلزا».. التّماس الفاتن بين بلاغة اليابسة العربية وبلاغة حوض مائي تليد كالبحر الأبيض المتوسط على الغرار ممّا يرشح به شعر كفافي.. متاهية الصحراء وانطواؤها الخرافي المذهل على حدّي الخواء/ الامتلاء، الحنوّ/ الشراسة، في شعر أونغاريتي.. التأثير البيّن لأعمال الفيلسوف ابن رشد وحكايات «ألف ليلة وليلة» على كتابات بورخيس.. موالاة خوصي آنخيل بالنطي الشعرية والروحية لتجربة ابن عربي الصوفية.. احتفاء بارت بتسامي الوله العربي وبعفته وتجرده الصوفي في مؤلفه الشائق «مقاطع من خطاب عاشق».. استلهام خوان غويتيصولو (المقيم في مدينة مراكش المغربية) للموروث الأدبي والفكري العربي في إسبانيا وتضمينه في الكثير من رواياته ومقالاته.. حضور الأضواء والألوان الحارة في لوحات دي لاكروا وماتيس التي استلهمت الحياة والموضوعات العربية.. سيمفونية كورساكوف الباذخة «شهرزاد».. الإيغال الشاعري الثاقب في مأساوية المصير الفلسطيني على نحو ما فعله جينيه وهو يصف مذبحة صبرا وشاتيلا التي ذهب ضحيتها العديد من الفلسطينيين في نصه العميق «أربع ساعات في شاتيلا».. المقاربة التآزرية لفكرة العروبة عند مطلع القرن العشرين في فيلم دافيد لين المتحف «لورنس العرب».. ارتفاع المخرج مايكل كورتيس بالمدينة العربية إلى مرتبة المكان الميثولوجي المتعذر في فيلمه الذائع الصيت "كازابلانكا".. إلى، أخيرا وليس بآخر، بهاء المشاهد وفتنة اللقطات في صور جيمس فالنتين الفوتوغرافية التي تتغور ما هو عميق ولامرئي في جسد العالم العربي وروحه، ناهينا عن بعض الكتابات المستنيرة والنزيهة لمستشرقين ألمان وفرنسيين وإسبان وإيطاليين وروس.. من أمثال بروكلمان، شيمل، بلاشير، بيرك، بروفنصال، بَالاسيوس، نيللينو، كراتشوفسكي.. تندرج في تراث عريض وحافل ائتلف في نطاقه باحثون ودول واستراتيجيات ومصالح سوف يجري ضمنه تمثّل ما ينعت بالعالم العربي بشكل مغرض في الأغلب الأعم، إمّا وفقا لمسبقات تاريخية وثقافية أو انسجاما مع انتظارات وحاجات ترتبها الدوائر السياسية والكنسيّة والعسكرية والاقتصادية.

مع انفجار الثورة الإعلامية سيغدو حقل تعهّد ما اعتبرناه صورة جاهزة للعالم العربي ومفاقمتها، اطرادا مع استفحال الجهل به وتنامي العقيدة الهيمنية والاكتساحية للغرب في آن معا، بدلا من المحافل الجامعية والأكاديمية ومنتديات الكتّاب والفنانين، هو الصحافة المكتوبة والمسموعة والمرئية، أشرطة السينما والفيديو التي تخاطب قطاعات واسعة وهجينة من الناس تعوزها القدرة على تمييز الصحيح من الزائف في صورة يشاء لها أن تتأبد كعنوان للعروبة في عالم تعرف جغرافياته وأممه تحولات وتفاعلات تؤول من حيث مقدماتها وغاياتها إلى مخاض كوني جارف يعتصر ما يسميه الباحث الاقتصادي المصري سمير أمين محيطا كونيا مقابلا للمركز الغربي. بمعنى أن المشهد حاليا في العالم العربي، شأنه شأن بقاع أخرى على وجه البسيطة، تتنفذ فيه عناصر من صميم الراهن التاريخي والمجتمعي لا تلك النفحة الماضوية المستلذة لغرائبيتها، وتمور في أحشائه تجاذبات الديمقراطية والرأي الواحد، تقاطبات الحداثة والتقليد، اصطراعات النّخب والشعوب، مثلما تؤثثه معضلات أخرى كبرى من قبيل طفيلية الرأسمال واتساع الفروقات الطبقية وأسقام الانفصام الهوياتي والاستلاب وضروب من الاعتناف المادي والرمزي..

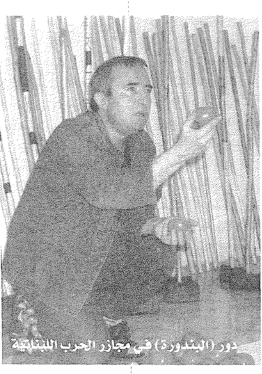
لقد أمسى العالم في العقود الأخيرة، وبخاصة مع استشراء عقيدة العولمة، محض قرية كونية متضائلة، ومن ثم فما قد يغشى امرءا يحيا في بحبوحة من العيش في ضاحية بيفرلي هيلز المخملية قد يلم بخاطر صياد بدائي في أحراش السافانا الإفريقية، وما قد يقلق إنسانا في شنغاي قد يؤرق آخر في برلين..

قبل سنوات خلت سيجد شاعر عربي كبير، كبدر شاكر السياب(١)، نفسه مسوقا، بإرغام من حساسيته الإنسانية اللامشروطة، إلى ذم الكارثة الذرية التي حلت بهيروشيما، تماما كما سيلفي شاعر

زنجي متألق، كإيمي سيزير، نفسه منقادا، ضدا على إيذاء البيض لبني جلدته وتدميرهم الممنهج لثقافتهم، إلى ذم السياسة الاستغلالية للشغيلة البيضاء في أوروبا الرأسمالية، المتمدنة، ممّا يمكن احتسابه فائض انفتاح، يسوّغه جوهر الشعر ووظيفته، على الكينونة الإنسانية في أيّما نقطة في الأركان الأربعة للأرض ورعاية حضورها الذي هي حقيقة به ككينونة حرة، كريمة، وممتلئة، أو لنقل على الآخر بالمقاس الذي تفصله عليه الفلسفة، أي كقيمة مطلقة تتعالى على الجغرافيات والتواريخ الشيء الذي يسنح للشعر بالتصالح مع طبيعته الكوسموبوليتية المتأصلة، لا تعاطفا عارضا تمليه اعتبارات العرق أو الدين أو الجوار.. على نحو ما أبداه اللورد بايرون وهو ينضوي شعريا، وفعليا أيضا، إلى صف اليونانيين في أثناء حربهم التحريرية ضد الهيمنة العثمانية، أو لم يقل هيغل إن الشعر فن كوني، إن من حيث نشأته أو على صعيد موضوعاته وأسئلته ؟

و إذن فما من عجب في أن يمتلك سيرج بَي، باعتباره شاعرا نابها ومنفتحا، وذا قلق سياسي منتج وخلاق أو بالنظر إلى ذاكرته التراجيدية وتجربة اقتلاعه القسري من تربته الإسبانية والتطويح به في أرض أخرى هي فرنسا، أهلية الانتماء كيانيا ورؤياويا إلى هذا الأفق المتراحب الذي ينهض فيه الإنسان، مطلق الإنسان، بحسبانه أسَّ القصيدة ونسغها. على أن ما يشفع أكثر لهذه الأخلاقية المنتجة والخلاقة لربّما كان هو ذاكرته المأساوية المثقلة بكوابيس إسبانيا أوان الحرب الأهلية ثم تجربة اقتلاعه القسري من إسبانيا التي حلم بها الفقراء والفوضويون والإنسانيون وطنا عادلا لجميع أبنائه لا فاكهة يستحوذ عليها أثرياء العقار والإقطاعيون ورجال الكنيسة وصفوة جيش فاشي حتى النخاع. إن تربيته الإيديولوجية والثقافية اليسارية، وذلك بالمعنى المستنير والإنساني لليسار، لتعطيه، وعن استحقاق، صفة الانتساب إلى شجرة شعراء يساريين، لا بالمعنى الإيديولوجي الدوغمائي وإنما بوصفهم وفقوا إلى التعبير عن انفعالات أخلاقية وروحية مناصرة للإنسان في إطلاقيته عندما يحشره التاريخ في توضّعات مادية ورمزية منافية لجدارته، شعراء لم يتورعوا عن فضح آفات التسلط والاستعمار.. عن تقريف جشع الشركات المتعددة الجنسيات والتوحش الإمبريالي.. عن تصوير انحباسات المجتمعات وترهلات منظومات القيم والعلائق.. عن تأليب العقول والمشاعر على مؤسسة الدولة كجهاز تحكمي وقامع.. والانتصار، بالتالي، للثورة كدينامية تاريخية ترادف في جذريتها ونقاوتها ونبلها، بله مجازيتها، كنه الشعر ذاته، وفي هذا المساق أفليس تترجم مناوءة الوجود الإنساني لروح الشعر حقيقة المأزق الذي عاشه هولدرلين ؟ وحسبنا أن ننوه إلى بعض من أسماء هذه السلالة كالشيلي بابلو نيرودا والبيروفي سيزار فاييخو والنيكاراجوي إرنستو كاردينال والأمريكي ألان غينسبرغ والروسي فلاديمير ماياكوفسكي والإنجليزي ويستان أودن والإسباني رافائيل ألبيرتي والعراقي عبد الوهاب البياتي(٢) والتركي ناظم حكمت والجنوب إفريقي بريتن برايتنباخ..

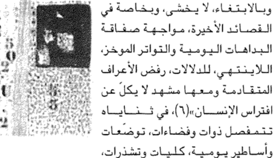
ففي منظوره أن الشعر لا يمكنه أن يلقى دلالته الصميمة إلاّ عند ارتهانه بالتاريخ، بما هو محفل ارتقاء الإنسان وانحداره في آن معا، بل ومطاولته وامتصاص نقمته على البشر وتنكيله المستديم بأبدانهم وأرواحهم الهشة، فـ «الشعر يمتلك ثقل التاريخ، ثقل الحاضر والأمل»(٣) وبتعبير آخر أشمل «يجب ألاّ نتصور بأن الأدب والتاريخ يقوم الواحد منهما في معزل عن الآخر [...] بل هما مجتمعان في علاقة داخلية من التعقيد والتركيب، هذه العلاقة التي تكون شرط الوجود التاريخي لشيء ما كالأدب، وهي التي تطرح، عموما، تعريف الأدب كشكل إيديولوجي»(٤). بهذا المعنى فإن كل واحدة من قصائده لهي بمثابة مانيفست إبداعي يدين صنوف الاستغلال والترويع والقمع والظلم والإهانة التي قد تتعرض لها فئات من الآدميين، هنا وهناك في أرجاء العالم، وحسبنا أن نستذكر حضوره الرمزي في معمعة جلّ الأحداث والمنعرجات الجسيمة التي عرفها العالم خلال الثلاثين سنة الأخيرة، من جحيم سانتياغو الجنرال أوغوستو بينوشي وانجهاض حلم الشيلي الاشتراكية إلى خراب بغداد باسم عولمة الديمقراطية وتنقية الأرض من أسلحة الدمار الشامل.. لنا أن نستحضر أيضا موقفه التضامني إزاء الشعراء البولونيين المنشقين، زمن القبضة الحديدية، وفضحه، هو المحسوب على إيديولوجيا وثقافة اليسار، للفظاعات التي يا ما تجرعها الناس، خلف الستار الحديدي، باسم الإنتاجية والمساواة والتنعم بخيرات الجنة الاشتراكية ومع


دور (البندورة) في مجازر الحرب اللبنانية

ضحايا الاغتيالات والإعدامات في تركيا سواء بسواء.. علينا كذلك أن نسترجع وقوفه إلى جنب قبائل الشياباس المكسيكية وجموع الفلاحين المعوزين، هناك عند سفوح جبال الأنديز، الذين تتكالب عليهم قساوة الطبيعة والفقر المدقع وفساد الأوليغارشيات المتنفذة وبالمثل مع المهاجرين المغاربيين والأفارقة والآسيويين الذين تعتصر قواهم، الخائرة أصلا، قوانين السخرة المعصرنة في المصانع الغربية وما فضل منها تستنزفه فروض التبضع والاستهلاك شبه الوثنية.. ثم ما كان من معاضدته للكاتب المسرحي التشيكي فاكلاف هافل، عشية أفول النظام الشيوعي، ودفاعه عن الكاتب الهندي سلمان رشدي إثر صدور فتوى دينية تهدر دمه.

و ما من شك في أن تعميده للمجلة، التي كان قد أصدرها عام ١٩٧٥، بتسمية «شغب» وسلسلة المنشورات الشعرية، التي سيطلقها عام ١٩٨١، بتسمية «قبيلة» لأمر يدل بالغ الدلالة على، من جهة، مدى تشبعه بأخلاقية رافضة لا تقبل المهادنة أو أنصاف الحلول، ومن جهة ثانية على اعتناقه لفكرة العشيرة التي تحيل على وثاقة الأواصر التي تجمع بين أفراد يسري في عروقهم نفس الدم الرمزي، هاجسهم الأول هو صيانة بقائهم ضدا على كل ضروب الإقصاء أو الإبادة ومن هنا انفطارهم على مناصرة بعضهم البعض في السراء والضراء. فهو مشاغب لا قبل له بمجاملة أنظمة وسياسات يلذّ لها أن تزري بالكرامة الإنسانية وتمرغها في الوحل وكذلك عضو في قبيلة رمزية تحدد هويتها الوقائع والمجريات يحس نفسه معنيا، حتى النخاع، بترجيح ميزان قواها الذاتية والتيقظ إزاء أيّ مساس بمصالحها الحيوية، ولأن القبيلة تجد تماسكها وصلابتها في القلة فإن هذا ما سيجعلها تتراوح بين أسرته الضيقة التي سيلجأ إلى تمجيد عميدها، أبيه، واستعادة ذكراه في ديوان «اليد والسكين» وبين أسرته الموسعة التي يؤم سجلها العائلي شتات إخوته في الدم الرمزي الذين تتوزعهم الجغرافيات والتواريخ، السحنات والألسن، لكن يؤالف بينهم كونهم منبوذين من طرف جماع من السلط والقيم والأخلاق، إخوته ممّن يقومون مقام أصدقائه أو معارفه الفعليين ويلمحهم على مرمى بصره في فرنسا الديغولية المفطومة على فلسفة الأنوار، من عرب ويهود وأفارقة وغجر وهنود حمر.. أو يتشمم حضورهم هناك بعيدا في الأحياء الصفيحية أو أقبية المعتقلات أو غرف المستشفيات العقلية.. في بوغوتا أو إسطمبول أو كالكوتا.. من بؤساء ومناضلين ومجانين.. ذلك أن «الشاعر كان دوما ميّالا إلى القلة لأنه مهووس باستقصاء الكينونة الموشومة بالانقلال»(٥).

إن شعر سيرج بَي ليتخذ، عمقيا، إهاب «نشيد ذي نبرة تمردية أو فتيلة تشتعل على مهل [...] إنه شعر موصول بالمعيش، بالتجربة،



وبالابتغاء، لا يخشى، وبخاصة في القصائد الأخيرة، مواجهة صفاقة البداهات اليومية والتواتر الموخز، اللاينتهي، للدلالات، رفض الأعراف المتقادمة ومعها مشهد لا يكلّ عن افتراس الإنسان»(٦)، في ثناياه تتمفصل ذوات وفضاءات، توضّعات وأساطير يومية، كليات وتشذرات، بشاعات ومفارقات، ولربما حقّ اعتبار ديوانه المبكر «دقيقة مصاح بها ملء العقيرة»(٧) أحد أجلى الأمثلة على متانة اعتناق الشاعر لقضية الإنسان، مضطهدا أو مقصيا، بحيث يبلغ توثيق اليومي شعريا درجة فائقة من الأيقونية تتمظهر في استثمار سينوغرافيا بصرية متراكبة توازي بين الصورة الفوتغرافية وتقنية المفكرة، بين تشخيص أسماء فاعلة في التاريخ وتدوين أيام فارقة في مصائر ذوات لا تستنكف عن الحلم بغد أفضل لا محل فيه للعنف والتقتيل والإكراه والتعاسة وكل ما يحط من إنسانية الإنسان.

في هذا الإطار إذن يندرج انفتاح الشاعر على العالم العربي وكيف لا وهذا العالم يتقاسم مع فرنسا الجوار المتوسطي وشريحة هامة من الأجانب المقيمين فيها ذات أصل عربي، زد على هذا امتلاكه لصداقات حميمية مع عدد لا يستهان به من الطلبة والمثقفين والمبدعين العرب ممّن يستقرون سيان في فرنسا أو في بلدانهم العربية، لذا سيكون طبيعيا أن يحظى هذا العالم بحيز في الرقعة العامة لمنجزه الشعري وتنكب بعض من نصوصه الشعرية على موضوعات عربية خالصة سيبين من خلالها عن حساسية جذرية بالمعضلات العربية التي تعكس ارتجاجا تاريخيا وسياسيا وثقافيا هو من صلب الفترات التحوّلية التي تحياها الأمم والشعوب، والحق أن هذه الحساسية تبرز المدى الذي يمكن أن يطوله شاعر من طينته في استغوار كبوات هذا العالم وأعطابه وآلامه ومفارقاته، وكذا التماعاته ومباهجه ومسراته أحيانا أخرى، وجسّ، بالتالي، نبض كيان جمعي أو هوية شاملة إمّا توسلا بوقائع تاريخية تطبق تداعياتها المأساوية على كافة مفاصل الوجود العربي أو انطلاقا من سير وحيوات أفراد، يحملون أسماء معينة أو نكرات، لا تتوانى قصائده عن التسامي بسيرهم إلى درجة الاستعارة الكليانية، الاكتساحية. وكما أفسح سيرج بَي للعالم العربي مكانا في شعره، نظير إفساحه للشعر العربي مكانا مائزا في تفكيره ومخيلته(٨)، سوف يقتبل الوسط الشعري والنقدي العربي، بنفس القدر من الاهتمام والتعاطف، ليس فقط ما أفرده من قصائد للعروبة بل وسائر تجربته الكتابية الشيء الذي تبرهن عليه الترجمات العربية(٩) التي كانت من نصيب بعض قصائده

وحواراته وكذلك احتفاء الجمهور العربي به بمناسبة قراءاته الشعرية في صنعاء وعدن والقدس ومراكش...

إننا ونحن نموضع تجربة سيرج بَي الشعرية ضمن هذا الأفق المحدد لا نود أن يستنتج من هذا كونها تجربة تعلي، بدعوى الالتزام والتحريض ترصد مجريات الواقع، من شأن المضمون على حساب جمالية الكتابة وتأنيق الأسلوب، بل إن الجهد الذي يصرفه الشاعر على المستوى الشكلي، وحتى الإخراجي، يكاد لا ينقطع، إذ بقدر ما هو منشغل بطزاجة موضوعاته ونفاذها الى الوجدان القرائي نجده معتنيا، أشد الاعتناء لا بالمظهر الجمالي لقصائده، مفردات وتوليفات وإيقاعات ومجازات ورؤيات، وكفى وإنما كذلك بطرائق قراءتها وتقديمها الشيء الذي سيسهم في بلورة أسطورة سيرج بَي الشخصية، التي تنصب في مفهوم أسطورة المؤلف التي طرقها رولان بارت، وهي الأسطورة التي غدت جزءا لا يتجزأ من نسيج سيرته الشعرية يتقاطع فيها الكتابي والقرائي وتصاديات مواقفه العملية من مسيرات وتظاهرات وبيانات إبداعية أو سياسية، بحيث يتعذر على أيٍّ كان الاقتراب من شعره بمعزل عن هذه الطرائق التي تمثل، كما نعلم، تجربة فريدة وجميلة في الشعرية الغربية المعاصرة، تجربة توائم بين المكتوب والمرتجل، بينه وبين الموسيقى، الرقص، وعناصر ومصاحبات أخرى سينوغرافية متنوعة كالصورة الفوتوغرافية والملصق والخربشة ..Graffiti أو لنقل إنها «..توائم بين الصوت والمادة ...]بين ما هو برّاني وما هو داخلي بحيث تلتقي اللغة والطبيعة»(١٠) في فضائها التعبيري بما لا يدع مجالا لفرزهما عن بعضهما البعض.. وسواء ولسانه ينشد القصيدة بينما قدماه تتحرشان بمئات الحبّات من الطماطم(١١) أو يداه تتلاعبان تلاعبا روحيا أكثر منه حركيا بعصا أو بأنبوب كهربائي.. وهو يأخذ بزمام ارتجالاته الشعرية رفقة صديقه الراقص الصوفي المغربي عبد السلام الراجي، تلميذ مصمم الرقصات العالمي موريس بيجار، أو يتماهى مع جذبة موسيقى الفلامنكو التي تتقطر مبحوحة بحَتّها الأليمة من آلات أصدقائه العازفين الإسبان، فإننا نكون حيال طقس قرائي ذي مذاق بدائي يرتجع باللحظة، فورا، ومعها القصيدة، إلى تلقائية البدايات وبكارة الحضور الإنساني في الأرض لكن من غير أن ينحجب عنا أن اللحظة والقصيدة كلتيهما لا تعتبران تزجية لهوس فانطازي ما أو تصعيدا لإعمال جمالي تغريبي بقدر ما هما غوص في اللب من مأساوية القدر الإنساني واستنهاض رمزي لما به يقوى على دفع تعسفات التاريخ وضراواته.

و كيما نقايس طبيعة تمثل سيرج بَي للعالم العربي ونعاين منحى شعرنته لقلقه السياسي إزاء معضلات هذا العالم ومحن أبنائه وبناته نقترح أن نباشر هذا الإجراء انطلاقا من ثلاثة أبعاد رؤياوية تقترحها ثلاث قصائد بعينها انتقيناها من متنه الشعري الشامل: النظر إلى الذات العربية في صدامها مع الآخر، الغرب تحديدا، وفي صدامها مع ذاتها الشقيقة أو التوأم، كما يجلوه الصراع الفلسطيني – الإسرائيلي، ثم في صدامها مع نفسها، مثلما ترشح به الحرب الأهلية الجزائرية، محاولين عبر هذا حصر تمفصلات هذا التمثل وذلك القلق ووضع اليد علىَ ما قد تسفر عنه هذه التمفصلات من وعي شعري، لا يخلو من حافزية، تتشرّبه القصائد الثلاث قبل أن يتمظهر على سطحها من خلال تداعيات دلالية وقرائن استعارية ومجازية ة ترميزية متباينة.

-٢-

مجاز الغيتو أو الموت المؤنث المبني للمجهول

إن شاعرا على هذه الدرجة من الحساسية والانفتاح لابد وأن يطلق العنان لمخيلته لتجوب مختلف نقاط الأرض الضاجة بالعنف والاقتتال والتطاحن والتي تنزهق في معمعاتها حيوات قربانا لاستيهامات التمركز الذاتي والعظمة والطغيان وغيرها من الأدواء

هل في إمكاننا تخيّل صورة صافية، تمام الصفاء، لفرنسا الأوروبية البيضاء، معافاة من أيّما شائبة عرقية ولونية ولسانية وثقافية قادمة من آفاق أخرى ؟ قريبا من هذه الصيغة سيطرح جاك لانغ، وزير الثقافة الفرنسي السابق، تساؤلا ابتغى من ورائه دحض تخمين من هذا القبيل لأن تاريخ فرنسا وموقعها وجاذبيتها على أكثر من صعيد لمّا يرجع تلك الهجنة الرائقة التي تطبعها ويكرس هويتها المنفتحة والقابلة لاستيعاب الآخر واستدخال تقاليده وأعرافه وذلك بما يثريها هي بالذات ويلقح عروقها بدماء وأنساغ طازجة. أو ليس العرب والأفارقة والآسيويون والأمريكيون اللاتينيون هم ملح فرنسا، وأوروبا بعامة، الذي يروق معه مذاقها ونكهتها ؟ ومن غير فرنسا أو لم يقل فديريكو غارسيا لوركا، في قصيدته «شاعر في نيويورك»، عن الأفرو – أمريكيين بأنهم ملح أمريكا المستطاب بل واستعارتها المدوخة في عالم إسمنتي متجبر يغتال سجايا الفطرة والتلقائية ويعقلن حتى المتعة الإنسانية ؟

و إذا كان الأمر كذلك فما من جدال في أن هذه تجريدية هذه الصورة ومثاليتها شيء أمّا حقيقتها المعيشة فشيء آخر، وخارج الأقانيم الناظمة لعلاقة الفرنسيين بضيوفهم الأجانب، والتي يستحكم فيها وعي جمعي ضاغط، من جهل بالآخر وميز عنصري وكراهية حسبنا أن نلوذ بالمظهر العياني الملموس لإقامة المهاجرين في أغلب المناطق الفرنسية، بحيث يقيمون في ضواحيها مكدسين في عمارات مهترئة وخانقة لا تفعل شيئا من غير مفاقمة هامشيتهم

وسلبيتهم وإحباطهم وقابليتهم، بالتالي، للسلوكات العدمية التي يختزلها عنوان جامع ألا وهو الانتحار الجسدي أو المعنوي.

إن حي «أمبّالو» النابت في أحد أطراف تولوز ليقوم مقام مثال دال لأحياء ينحشر فيها بشر غالبا ما تنسد الآفاق في وجوههم فينقادون إلى حتفهم الإرادي متخلصين بالمرة من ألوان من الحيف والكبت واليأس تؤول، في العمق، إلى أزمة الهوية التي يعانون منها، بأثر من وضعيتهم الممزقة، وما تستتبعه من أعراض فتاكة كالانفصام والاستلاب والحنين الجارف.. وعندما تعنون القصيدة نفسها بهذا الاسم وتشخص ملامحه وقرائنه في أكثر من موقع في فضائها النصي فهي تستدرج، في الحقيقة، مكانا فعليا إلى سيرورة مجازية مكثفة يكتسب معها، حتما، صفة الاستعارة المكانية المتعالية استدراجها، أي القصيدة، لفاجعة انتحار فتاة مغاربية، شاءت المصادفة أن تكون صديقة الشاعر، إلى ذات السيرورة التي تتسامى بالضحية إلى مدار سحري، ميثولوجي، يليق بالرموز الإنسانية التي تعكس فاجعتها الفردية مأساة كتلة إنسانية عريضة. فما يلفت في «شعر سيرج بَي هو أنه لا يكلّ عن اقتناص وقائع حقيقية، لا غبار عليها، ويموضع نصه في جغرافيا بعينها.. ولا غرو في هذا ما دام يعتبر شاعر القبيلة وحامي مضاربها»(١٢)، بيد أنه لا يتراخى عن الزّج بهذه العناصر في آلية القصيدة وعامليتها النصية والتخييلية مصممًا على تحقيق أقصى ما يمكن من المباعدة بينها وبين حيثياتها الواقعية، أي إدغامها في إوالية «دالّة»، بمعنى في مضمار تجاذب مع المرجعية السافرة، تنفرز عنها خاصيات النص وتسطّر لها وجهتها»(١٣). فالشاعر «ليس في مكنته قلب ما هو مجتمعي رأسا على عقب ومنتهى ما يمكن أن يفعله هو ان يدلي بشهادة في حقه»(١٤)، لها مفعولها ووقعها الأكيدان في الوجدانات ولو أنها تتلفع بلغة منزاحة مشاكسة، مقلقة، تومئ أكثر ممّا تصرح وتضمر أكثر ممّا تفصح، ومن ثم استحضار القصيدة ل «أمبّالو»، وقد تربصت به كمكان وساكنة، أي كحضور مجتمعي دال، ضمن التلوين الاستعاري الآتي:

- ١٠٠٠ ضوء ميت

مكزوز

عندما الليل

يرتدي وضاعته

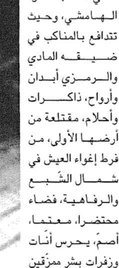
أمبّالو بصوت خافت

قبالة شاشة

اليومي

أمبّالو بصوت ممتقع(١٥).

على هذه الصورة المكثفة، التي تفيض كآبة ومأتمية، إذن يتماثل



حيّ « أمبّالو» الهامشي، وحيث تتدافع بالمناكب في ضيقه المادي والرمزي أبدان وأرواح، ذاكرات وأحلام، مقتلعة من أرضها الأولى، من فرط إغواء العيش في شمال الشّبع والرفاهية، فضاء محتضرا، معتما، أصمّ، يحرس أنّات وزفرات بشر ممزّقين بين الهنا والهناك، بين قطران مسقط الرأس، في جهة ما من العالم العربي أو إفريقيا أو آسيا أو أمريكا اللاتينية، وبين عسل أرض الاستقبال الذي يتقطر من بهرج مصانعه وشركاته وسحر أسواقه ومتاجره، بين مكرمة الانغراس القنوع في ابتئاسه وبين نعمة الانحشار الجشِع في أرض لا تتوانى عن البرم بالطارئين ومجافاتهم والتنغيص عليهم، هم المنغّص عليهم أصلا:

- الحافلة رقم ٢٦

متخمة بالوحدة تلك الرحلة المزمنة

الخاطفة

بين المسارات المشرئبة الأعناق

لذلك الفجّ السحيق الجديد (ص٤)

فمن فرط هامشيته وجهومته يتلبس» أمبّالو» المعنى المزري، اللاإنساني، للغيتو الذي يتغذى من حصار التاريخ والجغرافيا دفعة واحدة، لذلك فرغما من انتصابه في أحد أطراف مدينة تولوز اليانعة، الوارفة الظلال، بفضل ما يسكبه نهر الغارون، الذي يخترقها، من مياه في شرايينها، فهو يستحث صورة تلك الأودية الصخرية الرهيبة المتناثرة في بعض الولايات الأمريكية القاحلة، كأريزونا ونيفادا ونيو مكسيكو.. التي يأوي إليها أحفاد الهنود الحمر حتى لا تشوش سحناتهم القمحية على بياض أمريكا ونصوعها. إن الرحلة المكرورة التي تخوضها الحافلة رقم ٢٦ (**) تبدو وكأنها رحلة أسطورية، أوديسية، صوب عالم مجهول وغرائبي، رحلة عذاب لأولئك الذي يؤوبون كل مساء مثقلين بعبء أبدانهم المنهوكة وأرواحهم المتكدرة من جنس تلك التي يتجشم مشقتها إخوة كونيون آخرون مقصيون مثلهم، تختبر فيهم الدول والرساميل سياساتها التمييزية، تقلّهم حافلات إلى حيّ «باربيس» أو «هارلم» أو «ميدلين».. وإذ يتلبس هذا المعنى يمسي

«.. مكانا «موحى به»، مستعرضا أكثر منه متعيّنا، متكلما أولى منه متكلما عنه، وعرضة لخيانة المجاز ووشايته به..»(١٦).

مكان – غيتو على هذه التعاسة لا يمكنه سوى إلهاب انفعالات القنوط الوجودي والتأفف الحاد من كل شيء وإسلام الذوات إلى حافة الفجائع والمآسي، وفي كلمة واحدة إلى حافة الموت، باعتباره المخرج المتاح من تكالب ما لا يحصى من الضغوط المادية والإكراهات المعنوية، والذي سيتخذ صيغة انتحار إرادي تقدم عليه فتاة مغاربية في ريعان شبابها وهي تلقي بجسدها الغض، الجميل، من الطابق الثامن لإحدى عمارات – علب المكان – الغيتو الإسمنتية. إنه المدى الذي تبلغه، عنوة، علاقة صدامية، متشنجة، بين عالمين متفارقين، ولأن المرأة تبقى البؤرة الأمثل لانحباسات المجتمع العربي ومآزقه فإن حادث الموت المؤنث الذي شاءه الشاعر مبنيا للمجهول، وإلا ما المانع في تسمية الفتاة المنتحرة سيما وأنها كانت صديقة له، لهو بمثابة تبئير مستهدف للركن الهش، السالب، والمأزوم، في الذات العربية الجمعية، والذي يتولى تأدية فاتورة الاحتكاك غير الصحّي بين العالمين مثلما يؤديها، أصلا، في مهب تصادم هذه الذات مع نفسها:

- أحيانا

أمبّالو

يلقي بوجه

من الطابق الثامن

في الفجّ السحيق

و حيث تمرق الحافلة رقم ٢٦

متوقفة لمرتين اثنتين

هاأنذا زائغ

تتصدر الجريدة

في الدرابزين

صديقتي

و صديقتي

التي ألقت بنفسها

هل تحبّينني؟ (ص٦)

كذا يتساءل الشاعر لكن من غير أن يطمع في إجابة ما دامت المخاطبة، التي جمعته بها علاقة هي مزيج من الرفاقية والصداقة والحب، قد انتقلت إلى أفق الغياب مجسمة بموتها الفردي موتا أشمل يزهق أبدان وأرواح شريحة بشرية أوسع، يوميا وبالتقسيط، جزاء انقحامها في سياق حياتي وحضاري يضيق عن امتصاص الآخر والانفتاح على اختلافه ومغايرته. وإذ تنفلت الفتاة المنتحرة من بين فكي كماشة هذا السياق متقمصة خلقة أيل خرافي مجنح تدع في عهدة منتحرين مفترضين آخرين، عربا كانوا أو إسبانيين معدمين، أمانة تدبير قدرهم الأليم في الجحيم الغربي، مداراة عبودية العمل السري، والتوجس من شيء اسمه الحرية.. موصية الأطفال بألا يتوقفوا عن إيناس وحشة أيامهم وأيام ذويهم باللعب البريء، بالرعونة والاستهتار، أن يقايضوا كلوحة فضاء إسمنتي قاتل تلطخ حيطانه لغات وملصقات، اعتنافات وأشواق، وتصبغها الحمرة الباهتة لدم فائر ومدرار، فضاء يكثف يأسا مرينا لا أمل في مغالبته أو إزاحته:

- كم من أبجديات

عربية أو إسبانية

تثوي في السراديب

تعترش الأهداب

تجلوها الصور مغلوبة على أمرها

إن لم يطحنها الكدّ في الخفاء

تفتك بها خشيتها من الحرية

....

أطفال أمبّالو أولئك

يقودون لهوا عجلات الدراجات الهوائية

بينما ملصقات كأنها باقات نداءات

و طبشورات من دم فوّار

أو دم ممتقع

تنبجس في صفحة لوحات إسمنتية جديدة. (ص١٠ - ١٣)

ان اللغة الشعرية لا تخلق شعريتها الخالصة وإنما هي تستمدها من العالم الذي تصوره

مجاز الزيتون أو جرح قابيل وهابيل

إن شاعرا على هذه الدرجة من الحساسية والانفتاح لابد وأن يطلق العنان لمخيلته لتجوب مختلف نقاط الأرض الضاجة بالعنف والاقتتال والتطاحن والتي تنزهق في معمعانها حيوات قربانا لاستيهامات التمركز الذاتي والعظمة والطغيان وغيرها من الأدواء. وفي كنف انصاته لمحن العالم العربي وكوارثه سنلفيه متواجدا، شعريا، في قلب بعض منها ممّا لم يطق معه سكوتا لامباليا أو التعاطي معه كمحض فرجة تاريخية مسلية.

و لربما تأتي في صدارة هذه المحن والكوارث مأساة الشعب الفلسطيني التي عمّرت لما ينيف عن نصف قرن، وإذا كان محققا أن التفاته إلى هذه المأساة يندرج في إطار ترصده المثابر للآلام العربية أنّى كان مكانها، سواء على مقربة منه في فرنسا أو في أية بقعة من العالم العربي، فإن ما يجب أخذه بعين الاعتبار هو الموقف الإنساني اللامشروط الذي يوجه، بعامة، تناوله لهذا الموضوع بحيث يتلامح الصراع الفلسطيني – الإسرائيلي في شعره مغلفا بنبرة تخييلية ورؤياوية إنسانية تتعالى على سقف العرق واللون والدين وترفض التقولب في حدّية الحال والمحتل،

الطارئ والمتأصل، الظالم والمظلوم.. التي تستحكم في تصادم الطرفين، نبرة تستعيد، إن شئنا، روح المنظور الذي استند عليه اليسار الثقافي الأروبي، وعلى رأسه جان بول سارتر، في معالجته للمأساة الفلسطينية بوصفها، في العمق، مظهرا للصراع بين عدالتين اثنتين، وتلح على التجنيح بهذا الجرح التاريخي إلى مدار شعري خالص.

و هكذا وحتى لا يقع في نوع من الاسترخاص التخييلي والرؤياوي، بل وحتى يظل منسجما مع موقفه الإنساني اللامشروط، سيعمد إلى شحذ انتباهه إلى كل المظالم والتجاوزات التي قد تطول هذا الطرف أو ذاك وتعمق، بالتالي، شقة التنابذ بين شعبين توأمين، سياميين حتى، من فصيلة قابيل وهابيل، رومولوس وروموس.. قدرهما الشعري، لا التاريخي فحسب، أن يتصالحا وذلك حقنا لدماء تؤجج مسيلها العنيف مشاعر عمياء متبادلة تمتد بين الحيطة والكراهية. فهو سيكتب، على سبيل التمثيل، قصيدة «عبور»(١٧) عن هاجس الشتات في الذهنية والمتخيل اليهوديين، واصلا بينه وبين حمولة تسمية «العبريين» ورمزيتها التاريخية والجغرافية، وفي المقابل سيفرد لطفل فلسطيني صرعه التيار الكهربائي في أثناء إنزاله العلم الفلسطيني من على أحد الأعمدة مرتعبا من جنود الاحتلال قصيدة «مشاركة في دراسة الضوء»، وهي الموازنة التي تتفق مع حرصه على نسج صداقات مع شعراء من الجانبين العربي والإسرائيلي، إذ على قدر صداقته الوطيدة مع أدونيس، الذي سيكتب له مقدمة ديوانين من دواوينه، وعبد اللطيف اللعبي تجمعه أيضا وشائج وثيقة مع الشاعرين الإسرائيليين موشي بن سيئول، مترجم شعره إلى العبرية، وميشيل إيليال إيكار، وفي هذا المنحى يلزمنا تقرّي إهدائه قصيدة «من أجل وطن للزيتون»(١٨)، التي هي مادة مقتربنا الجاري لموقفه المذكور، إلى كلّ من أدونيس ومحمود درويش وعبد اللطيف اللعبي، من الجانب العربي، وموشي بن سيئول، من الجانب الإسرائيلي، مضافا إليهم سائر الشعراء الفلسطينيين والإسرائيليين الذين قرأوا بصحبته قصائد عربية وعبرية بالقدس في مارس من عام ١٩٩٣ وذلك قبيل توقيع اتفاقات أوسلو للسلام، وأعضاء «حركة السلام الآن» الإسرائيلية.

حقا إن انطلاق شرارة الانتفاضة الفلسطينية الثانية، أواخر شهر سبتمبر من عام ٢٠٠٠، وما تلاها من ردود فعل قمعية إسرائيلية هو ما سيدفع الشاعر إلى كتابة هذه القصيدة، وإذ فعل هذا فقد أزمع، مع سبق الإصرار، على المناورة شعريا في فضاء إنساني شائك ومعقد، لكنه شعري بامتياز، واقتاد مخيلته، من حيث يعي، ولمرة إضافية، إلى فلسطين، المنطقة الأوعر في جغرافيا وتاريخ الشرق الأدنى إن لم تكن في جغرافيا العالم وتاريخه، ذلك «أن اللغة الشعرية لا تخلق شعريتها الخالصة وإنما هي تستمدها من العالم الذي تصوره»(١٩). أفليست فلسطين، ومعها محيطها المشرقي المحصور، مرجلا لاهبا يغلي تحت نار النبوة والكهانة، الخطابة والشعر، الأسطورة والتصوف، الحكمة والخيمياء، الحلم والجنون، الفروسية والعشق الطوباوي المدمر.. ؟ أو ليس من المشرق انبجست الزراعة والكتابة والتنجيم والتمدن ؟ ومن ثم ألم يكن أدونيس مصيبا وهو يشير إلى أن الغرب الذي ابتكر العقلانية والديمقراطية والحداثة والتكنولوجيا لم يستطع أن ينتج، في مقابل هذا، ولو عقيدة روحية واحدة ؟

من هذه الجسارة إذن تأتي قيمة هذه القصيدة التي يزيد من قيمتها كونها اختارت الولوج إلى هذه المنطقة عبر جواز رمزية شجرة الزيتون(٢٠)، هذه الشجرة العتيقة والمباركة، التي ليس هناك ما هو أكثف وأثرى منها في تمثل جرح تاريخي من المأساوية بمكان، هذه الرمزية الحاضرة بقوة في الشعرين، العربي(٢١) والفلسطيني(٢٢)، حضورها في أشكال فنية وتعبيرية، عربية وفلسطينية(٢٣)، بحيث يتوسّل بها إلى استنهاض وطن حلمي، متخيل، تطرد نضارته الفردوسية الظلام الرمزي المطبق على الأبدان والأرواح.

قد نقول إن الشاعر لم يضن مخيلته وهو يقتني لقصيدته هذه المجازية الجاهزة ما دام شجر الزيتون علامة طاغية على المشهد الجغرافي الفلسطيني لكن ما يحسب له هو توفقه إلى تغوّر كينونة الزيتون وتقويل إشارياته وتداعياته، إلى إعطائه صفة النواة الدلالية التوليدية التي من أعطافها تتبلور طبقات القصيدة وامتداداتها، وذلك لأن «كلمة تغتني بوفرة من المعاني لا تؤشر على تعددية من المعاني بقدر ما تفيد معنى واحدا على أصعدة كثيرة»(٢٤)، تاركا للقراءة شأن تأوّل هذه المجازية واستنطاقها و(حالما يتسنى لها ذلك تقتادنا [أي المجازية] إلى إبصار العالم على نحو مغاير»(٢٥).

و لعل أول تلوين مجازي يتقصده الشاعر هو تلوين العري الذي تقايض به الأرض الفلسطينية عربدة جنود، نشأوا في مجتمع إسبرطي صارم تسوده إيديولوجيا عسكرتارية مزمنة، لا يستنكفون عن اقتلاع أشجار الزيتون(٢٦) وإبدال الامتلاء بالخواء والنعمة بالشحّ واهمين بأنهم يقتلعون، رمزيا، شعبا من وطنه

وهويته:

- يقتلع الجنود أشجار الزيتون

الجنود يبقون جنودا أبد الدهر

أشجار الزيتون تخلد أشجار زيتون

بينما الدولة هي الدولة.

إن أرضا، وتحديدا فلسطين الجنة الموعودة لأبنائها جميعا، يغتصب زيتونها، الذي هو قوام هويتها العدنية المتجذرة ومصدر ظلها وزيتها وخشبها، لهي أرض يباب على الغرار من تلك الأرض التي اجترحتها مخيلة إليوت، متغضنة الأديم، متصلبة الأوراد، مجتفة لا نضارة فيها ولا رواء. فلسطين بلا زيتون لكأنما هي دولة متخيلة بدون كتاب، بدون ذاكرة، وبدون مستقبل، كتلك التي ابتناها المخرج الفرنسي الراحل فرانسوا تروفو في فيلمه الغرائبي الجميل «فهرنهايت ٤٤»، يصادر فيها أولياء الأمر حق مواطنيها في المعرفة والوعي والاستذكار. فالتلوين يسلط الضوء على جدل الإنسان والشجرة المحكومين بروحيهما المتقاطبتين: الإنسان في وضع الجندي المأمور بتنحية الشجرة، الخابط، من حيث لا يدري، في سديم اللحظة والتباسها من غير أن يفقه بأن الشجرة قيد التنحية لمن الإيغال ليس في تربة الأرض فقط بل وفي تربة الماضي والحاضر والمستقبل ثلاثتها، ومن ثم أفلا يستعيد الجندي ذات الخطيئة الأصلية، خطيئة الانحدار الإنساني الذريع، وهو يجتث الشجرة العتيقة، المباركة، تماما كما اجتنى آدم فاكهة حرِّم عليه قطفها. إن غرس أشجار الزيتون، أي تكثيرها، لا اقتلاعها هو ما يمكنه انتشال الجندي المأمور، والآخرين بدون استثناء ممَن ينوب منابهم ضمير النحن، من مهوى السقوط ويكرس فلسطين مشتلا لزيتون أسطوري لا يشبهه أيّ زيتون ويصلح، في المحصّلة، ذات البين بين البشر، المستهامين أشجار زيتون، وبين الزيتون:

- يجب غرس أشجار الزيتون

نرغب في السّلم بين أشجار الزيتون

ها نحن نصدح بها

أشجار الزيتون ترغب في مسالمة أشجار الزيتون

دولة شجر الزيتون بلا دولة

أشجار الزيتون رجال يزرعون أشجار الزيتون

أشجار الزيتون لأطفال يتسلقون أشجار الزيتون.

إلى هذا المدى تصل أنسنة الزيتون وإكسابه سجايا الرجولة والطفولة وتمتيعه، تساميا برمزيته، بدولة ومواطنة وسيادة وذلك عسى أن يتعظ مقتلعوه بأن الزيتون هو مبتدأ هذه الأرض وخبرها وأن الانتهال من رمزيته هو قد يبدل الغيّ عدالة والتعصب تسامحا والحذر من الأخ التوأم ثقة، إلى هذا المدى وأكثر حينما تكتسي مجازية الزيتون بعدا هيمنيا، اكتساحيا، وتصبح محل إسقاط دال تغدو معه كليات الكون ومستدقاته، كبريات العناصر وصغرياتها، أي سائر الأشياء والموجودات شجرة زيتون لا أكثر:

- السماء شجرة زيتون

الشمس شجرة زيتون

تلك المرأة التي تنتهب الطريق شجرة زيتون

تلك الحجرة في بؤبؤ السماء شجرة زيتون

كل نار إلا وهي شجرة زيتون.

هذا طمع في تجويد النكهة المستطابة لأرض تسمّمها كراهية الأخوين التوأمين وبغضهما لبعضهما البعض، الأخوين العدوّين كما أبطال فيدور دوستويفسكي في روايته الباذخة، هما من انسلا سوية من نفس صلب ذلك الجدّ العتيق إبراهيم، ولو أن إسحاق من رحم سارة العراقية وإسماعيل من رحم هاجر المصرية، النبي الماجد الذي سيفضل التيه في أرجاء الأرض حاملا معه معتقده التوحيدي الراسخ على أن يظل رازحا تحت سطوة أوثان وأباطيل مسقط رأسه أور، بل وسيرفض مقايضة حريته الإيمانية بالشمس والقمر مجتمعين. ومن يدري فقد تكون تلك المرأة – الزيتونة أنثى قادمة من تجاويف ذاكرتهما المشتركة المتنائية، قد تكون عناة الكنعانية في سبيلها إلى ملاقاة بعل، أو دليلة الأمورية في طريقها إلى حيث يوجد شمشون، أو شلوميت العبرانية في ممشاها إلى حيث يترنم الملك سليمان بنشيد إنشاده.. أو قد تكون فلسطينية في طريق عودتها إلى مخيم جنين البائس أو إسرائيلية في طريقها إلى الضاحية الراقية لحيفا.

مأزق الإنسان أنه تستهويه خيانة جوهره والازورار عن حقيقته الإنسانية أمّا الزيتون الموتور على اخضرار زيته فلا يعقل أبدا أن يرتدي هوية الجندي الموتور على حمرة دماء القتلى، لأن وهب الحياة وسلبها لا يمكنهما أن يلتقيا، ولأن يناعة العيش تناوئ ذبول الحيوات، إن وطن الزيتون هو وطن للزيتون لا للجند، وطن لجني الحبّات لا للبنادق والجزمات والمجنزرات، في حين أن رايته، بما هي علامة سيادته، هي الزيتون ولا شيء غير الزيتون:

- أحيانا يكون البشر بشرا

و أحيانا أخرى لا يكون البشر بشرا

لكن ما من شجرة زيتون تدّعي بأنها جندي

راية شجرة زيتون تكون دائما شجرة زيتون.

فهل للبشر أن ينتهلوا، مثلما قلنا، من رمزية الزيتون ويتعظوا بمزاياه وأفضاله ؟ قد يحصل أن يركبوا هذا الأفق الصعب والمكلف لكن ليس كافتهم، إذ لا تنقطع أعطاب الكينونة الإنسانية ونقائصها عن إتلاف الطريق إلى تجوهر البشر في ماهيتهم الأصيلة وحيث يؤاخي الشقيق شقيقه خارج حسابات القوة والضعف، المجد والضّعة، الربح والخسارة:

- أشجار الزيتون ستبقى دائما أشجار زيتون

كلّ الناس يريدون أن يصبحوا أشجار زيتون

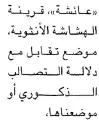
لكن امرءا من بين اثنين ليس بعد شجرة زيتون.

مجاز الإسم أو الحياة المؤنثة المبنية للمعلوم

على منوال القصيدتين السابقتين يبتني الشاعر، في قصيدته «عائشة لن تكون أبدا هيشة»، موضوعه الشعري من لحمة مأساة أخرى تختبر معاناتها، منذ سنوات خلت، بقعة أخرى في الخريطة العربية، نقصد الحرب الأهلية الجزائرية التي ما فتئت تعيث قتلا وتدميرا ورعبا في الفضاء الجزائري وتطفئ جذوة الأمل في الوجدان الوطني العالم. وكما في قصيدة «أمبّالو» التي ركب فيها الشاعر تراجيديا الفتاة المغاربية المنتحرة في مرمى تصويره للعلاقة الصدامية بين الذات العربية والآخر نجده يمتطي، في هذا المقام، ظهر تراجيديا أخرى، بطلتها امرأة يقدمها لنا هذه المرة معلومة الاسم تعاكسا مع مجهولية بطلة فاجعة حيَ «أمبّالو» التولوزي، لا تقل عنها شراسة وإيلاما عرفتها الجزائر العام الماضي وتتمثل في مذبحة جماعية سوف تقترفها الميليشيات الأصولية في حق سبع وعشرين امرأة كيما يجلو شعريا دموية جرح نازف في الذات العربية لا يني يفضح هول انفصام هذه الذات وفداحة ارتطامها المادي والرمزي مع نفسها هي لا مع غيرها.

ستجري أطوار هذه المذبحة الرهيبة، التي مازجتها ألوان من التعذيب والاغتصاب، في إحدى الضواحي الصفيحية الفقيرة لمدينة حاسّي مسعود النفطية، بمكان كان مجرد خلاء ترعى فيه الحيوانات، يسمى «هيشة»، ثم أصبح مأهولا وأساسا من طرف نساء بلا موارد، إمّا أرامل أو مطلقات أو عازبات، يعملن، غالبا، في الشركات والمؤسسات النفطية كسبا لقوتهن اليومي. ولعل من مفارقات هذه المذبحة المروعة أن يكون مسرحها هو هذا المكان ثم أن تتجانس تسميته مع اسم المرأة الوحيدة التي ستقدّر لها النجاة من المذبحة بأعجوبة هو «عائشة».

ما تحوز عليه هذه المصادفة اللغوية النادرة من كثافة شعرية هو ما سيشكل عنصر جذب للشاعر وجهة الجرح الجزائري، وجهة وضعية تاريخية وثقافية تعتاش فيها النظرة الدونية للمرأة، التي تبدأ بالتحقير لتنتهي بإجهاض الحق في الحياة، على متخيل قيمي محافظ، أقرب إلى العصر الوسيط منه إلى العصر الحديث، تأخذ فيه المرأة معنى الطابو المؤرق لكل إيديولوجيا ذكورية فأن تحمل المرأة الناجية بمفردها تسمية «عائشة» بكل ما تزخر به من دلالات العيش والبقاء والحيوية.. ويكون اسم مسرح المذبحة هو «هيشة» بما يصح أن يحمله من معان يمكن حصرها في حقلين اثنين: حقل الهشاشة واللين والرخاوة وحقل الهيش بما يفيده من اضطراب وهياج وفتنة، إضافة إلى معناه في بعض العاميّات العربية كصنو للشجر الكثير الملتف أو الدغل. وسيان موضعنا





«عائشة»، قرينة الهشاشة الأنثوية، موضع تقابل مع دلالة التصالب الذكوري أو موضعناها، باعتبارها قرينة أيضا للوداعة والهدوء والمسالمة، موضع تقابل مع تداعيات الاضطراب والهياج والفتنة فلن نخفف، في الحقيقة، من وطأة التنافر بين إشاريتهما ممّا يلعب دورا فاعلا في بنية القصيدة وموضوعها ومجازيتها، ومع ذلك فإن الموضعة الأليق في هذا السياق والأكثر حافزية وتصعيدا لتنافر الاسمين المتجانسين هي التي يموضع بموجبها، فيما نرى، اسم العلم المؤنث موضع تقابل إن مع موحيات الخلاء والوحشة والخوف التي ترشح بها كلمة «الهيشة» العاميّة أو مع مستضمرها الدلالي المتمثل في غول(٢٧) خرافي، هلامي، لا هيئة متعينة له، يظهر تحت جنح الظلام وتتفنن المرويات الشعبية في اصطناع هيئاته وعلاماته وأعاجيبه، وهو ما يتجاوب مع منطوق عنوان القصيدة ومع تسريباته الدلالية والتخييلية المنبثة في مسامّ القصيدة ما دام «القانون البراغماتي لأيّ عنصر موازاة نصية تحدّده خصيصات غير مفصولة عن راهنيته، عن وضعه، وعن بعده التواصلي»(٢٨).

مصادفة أخرى لا تقل قيمة عن هاته التي أومأنا إليها وتتعلق بتزامن وقوع هذه المذبحة مع انطلاق فعاليات وأنشطة سنة (٢٠٠٣) الجزائر الثقافية في فرنسا، بمعنى أنه في الوقت الذي كانت فيه الدولة الجزائرية تقترح على الجمهور الفرنسي، والغربي عامة، وجهها الثقافي البراق، المرونق، كانت نساء جزائريات مستهدفات في عرضهن وكرامتهن، بل وفي حياتهن، بإملاء من ثقافة أخرى لا صلة لها بما كانت تستضيفه الأروقة والصالات الباريسية الفارهة، وتجذب بدورها، أي المصادفة، الشاعر جذبا نحو الجرح الجزائري مبقيا ل «عائشة» أن تتابع المعتدين قضائيا، في وضع تاريخي سريالي قد يتساءل فيه عمّن يتابع من !؟ أمّا هو فسيعتمد لغة شعرية أساسها الحكي والسخرية الفتاكة ضمن تناور دال ومنتج بالاسمين، المتجانسين حرفيا وصوتيا، لتشييد قصيدة – شهادة، بما هي المتابعة الأبلغ والاتهام الأنفذ، هي من كتبتها جوهريا، بدمها ودمعها وألمها وغصتها، شأنها شأن فيلوميل(٢٩) الأسطورية، بينما هو لا يفعل شيئا أكثر من توقيعه بالنيابة عنها وعن سائر النساء المضطهدات، جزائريات كنّ، من سلالة جميلة بوحريد أو جان دارك الجزائرية، أم غير جزائريات، إذ «الشاعر شاهد أيضا على زمنه، أحيانا يلتقط صورة وأخرى يطلق رصاصة من القطار الذي يقلّه»(٣٠):

- عائشة لن تكون أبدا هيشة
وهيشة لن تكون قط عائشة

أمّي ستهبني
يدين
تتشابهان

أولا
يدي اليمنى
اليد الأولى
التي تحيّي عتمة
زجاج يثوي
خلف الموتى

ثانيا
يدي اليسرى
اليد الثانية تمسك
بمسمار لكي تدوّن
أسماء على الجدران.

فمن داخل ميثاقية العنوان، المشبعة إلى أقصى الحدود، تنغمس القراءة في فضاء دلالي وتخييلي تتجاذب فيه التسميتان أطراف البرمجة الشعرية لعالم مقرف يستهيم الأنثى قربانا رمزيا لاعتناقات ذكورية تستند على القوة ورجاحة العقل والنفوذ.. المضادة لإشاريات الضعف وقصور العقل والطاعة.. وتعيد، لاشعوريا، إنتاج ظاهرة وأد العرب الجاهليين لبناتهم، فور ولادتهن، وذلك خشية عليهن من قساوة الطبيعة الصحراوية ودرءا لاحتمال تدنيس شرفهن في مجتمع يحمل قيمة العفة محمل قداسة. فالصدام هنا هو صدام بين الشق الذكوري والشق الأنثوي، ومن باب تضخيم طابو الأنوثة في وسط ذكوري يمانع في أن تصبح المرأة على قدم المساواة مع الرجل يقع إبدال اسمها المرادف للحياة، في حالة مخصوصة كهاته، باسم بهيمي يستجلب الخوف فالموت. إن الواقع يريد لها الموت أمّا القصيدة فلا تكلّ عن مدها بأسباب الحيوية والاقتدار والجدارة، ولأن الجسد هو واجهة هويتها المختلفة واليد هي أداة هذا الجسد ووسيلته في الفعل والحضور فإن الشاعر سوف يفطن إلى ما في استثمار رمزية اليد واستعاريتها من مردود تخييلي، يجلوه ديوانه السابق «اليد والسكين» (١٩٩٧)، فيلجأ، بناء على هذا، إلى استغلالها كعاملية نصية ضارية تتصدر المقاطع الشعرية، كلازمة دلالية – إيقاعية، وترفد جمالية التكرار والمعاودة في مساحتها أو تتمحور حولها صور ومشاهد وتوضّعات إيهامية يأخذ بعضها برقاب البعض الآخر.

هكذا ستندرج رمزية اليد واستعاريتها في تمفصلات وتبادلات دالة تغدو معها اليد اليمنى هي اليسرى واليد اليسرى هي اليمنى، لكنها قبل هذا وغيره هبتان من أنثى أخرى هي الأم، بفضلها تؤكد عائشة فعلها وحضورها ضدا على بعبع الموت والإبادة الذي يتربص بها وبأخواتها، وبينما تزجي اليد اليمنى التحية لظل مزجج يقبع خلف ضحايا الموت والإبادة ويصبغ مآلهم المأساوي بنصاعة الحياة وشفوفها والتماعها لا تحجم اليد اليسرى عن تخليد أسمائهم لتجثم مؤرقة ضمير مجتمع ذكوري منغلق:

- أولا
يدي اليسرى
اليد الأولى
تنزع نقاب
الموت
عن امرأة ميتة
اغتالها رصاص الموتى
ثانيا
يدي اليمنى
اليد الثانية
تذهب للبحث عن ماء بئر
و هي تزيح عن الأرض
كل آبارها.

عين اليد اليسرى، مسندة بجسد أنثوي كامل طاقته مستنفرة تشبثا بالعيش والبقاء، لا تتوانى عن انتزاع نقاب الموت عن امرأة ميتة، اغتالها أحياء – موتى، لا يواري محيًا صبوحا فقط، بل وبشاعة الاغتيال وانحطاط القتل، في حين أن اليد اليمنى لا يردعها رادع عن الانطلاق بحثا عن ماء لكنها لا تنسى أن تمحو كل آبار الأرض لكونها انحرفت عن وظيفتها الأصلية، بوصفها خزّانات تمد البشر بالماء، وصارت، كما أريد لها، إلى حفر تردم في جوفها جثث ضحايا أبرياء، لأنها، بتعبير موان، انحرفت عن كونها منابع للحياة وانمسخت إلى قبور غائرة تأوي أجسادا تطحنها آلة الاستقواء والتعصب.

لكن إن كانت اليدان الآدميتان تحضنان عادة عشرة أصابع فإن اليدين المشعرنتين هنا سوف تنبت فيهما سبع وعشرون إصبعا وذلك بما يضارع عدد النسوة اللائي قضين في المذبحة ولكأننا حيال يدين من ذلك الصنف من الأيدي السريالية التي تلوّح للمشاهد من شرفة لوحات بابلو بيكاسو أو سلفادور دالي أو ماكس جاكوب.. وهذا التصوير لممّا تتأجج به، فضلا عن قيمته التغريبية المضافة، فورة الحياة والإنجاب وتنحسر معه ألوان الموت والعقم، هذه المعادلة التي لا يلبث الشاعر أن يجنّح بها بعيدا لنصبح حيال

جسد أنثوي تؤثثه هو نفسه، مرة، مليون يد، بما يساوي عدد ضحايا حرب التحرير الجزائرية، وتؤثثه مرة أخرى ثلاثة ملايير يد كلها مسخرة للذود عن حياة النساء ومكانتهن في الجزائر وفي غيرها من مناطق العالم:

- يداي الاثنتان
اليد اليسرى
و اليد اليمنى
تملكان سبعا وعشرين إصبعا
مثل نساء
صحراء حاسي مسعود

أمي ستهبني
مليون يد
حتى يمكنني أن أقول
ما أفعل وأفعل
ما أقول

أمي ستهبني
ثلاثة ملايين
يد
لكي أفتح
قبور
حاسي مسعود

عائشة لن تكون أبدا هيشة
و هيشة لن تكون قط عائشة.

- ٣ -

بهذا نكون قد عرضنا لمناحِ تمثّل سيرج بَي للعالم العربي وتعاطيه، تخييليا ورؤياويا، مع مجرياته ومشكلاته، عرضنا للكيفية التي اتخذها قلقه السياسي، الفاعل والخلاق، في الانتقال إلى تعبير شعري دال على موقف الشاعر من هذه المجريات والمشكلات، مستهدفين من وراء هذا مقايسة حضور العرب، أفرادا وجماعات، في المهجر أو في فلسطين أو في البلدان العربية، في الوعي الشعري الغربي الراهن توسطا بأحد أكثر الشعراء المعاصرين إدراكا لحقائق العروبة، ومأزقها كذلك، بأثر من اهتمامه اللافت بما يمور به العالم العربي من تفاعلات وتطلعات وحرصه على استزادة معرفته بثقافته وإبداعه. وإذ انتقينا ثلاثة نصوص شعرية، من تجربته الشعرية الحافلة، جعلت من العالم العربي موضوعا شعريا لها فذلك حتى نضع اليد على ما اعتبرناه مثلثا رؤياويا يستحكم في منظور الشاعر إلى الذات العربية، تتضافر ثلاثتها على بلورته وإرفاده بأضلاعه الثلاثة المستوجبة. وسيان تعلق الأمر بالذات العربية في



صدامها مع الآخر، الغرب تحديدا، كما تبين عنه القصيدة الأولى، أو بصدامها مع ذاتها الشقيقة أو التوأم، على نحو ما تبرزه القصيدة الثانية، أو بصدامها مع نفسها، مثلما يتلامح في القصيدة الثالثة فإن ما هو خليق بالذكر هو كون الشاعر لا يؤكد فقط مودته التلقائية لهذا العالم وانغماره الصادق في جروحه ومكابداته وإنما هو يذهب رأسا إلى صميم هذا العالم وإلى اللب من هذه الجروح والمكابدات، لا يقتصر على نوع التعبير الشعري المتكاسل عن هذا بل هو يصرّ على تصريف قلقه السياسي على الذوات والحيوات والمصائر لغات شعرية وإيقاعات ومجازات وترميزات.. لأن «مجال الرؤيا هو اللغة، هو اللغة الموجهة توجيها محدداً»(٣١)، يرتفع معها هذا العالم، تخييليا، إلى مرقى العوالم الجاذبة، الديناميكية، الآخذة بزمام مسارها نحو غدها الحلمي، بله الشعري، التي هي جديرة به رغما من ركام عوامل النكوص والإعاقة واليأس.

الهوامش

(*) ألقيت هذه المداخلة ضمن الندوة الدولية «سيرج بَي وأممية الإيقاع الشعري» التي نظمها المركز المتعدد الاختصاصات لإبستمولوجيا الأدب التابع لجامعة نيس - صوفيا أنتيبَوليس الفرنسية، بين ٢٩ و٣١ مارس ٢٠٠٤، وشارك فيها باحثون ونقاد ومترجمون وشعراء من فرنسا وإسبانيا وإيطاليا وألمانيا وأمريكا اللاتينية والعالم العربي، وستنشر نسختها الفرنسية ضمن كتاب جماعي يضم فعاليات الندوة ستصدره، في المستقبل القريب، دار لارماتان.
و بخصوص الشاعر فقد ولد عام ١٩٥٠. ينتمي إلى جيل جديد في الشعرية الفرنسية أينعت موهبته ابتداء من منتصف السبعينيات ويتشكل من أسماء أبرزها جان ميشيل مولبوا، بينيزي ماثيو، سيرج سافران، كريستيان بريجان، فرانسوا دي كورنيير، أندري فيلتير.. أنجز أطروحة دكتوراه حول الشعر الشفوي المعاصر ويعمل مدرسا في مركز الفعاليات الفنية التابع لجامعة تولوز - لوميراي مثلما يشرف على محترف الشعر بنفس الجامعة. تشبّع بكتابات فيرجيليوس وسان - جان دي لاكروا كما انجذب إلى نصوص أنطونان أرطو وأوكتافيو باث. يكتب باللغتين الفرنسية والإسبانية وترجم شعره إلى لغات منها الإيطالية والإسبانية والعربية. أصدر ما يربو على عشرين عنوانا شعريا ظهر بعضها في شكل شرائط صوتية أو أقراص مدمجة من بينها: «عن المدينة، عن النهر» (١٩٨١)، «قصيدة من أجل شعب ميت» (١٩٩٢)، «إنجيل الثعبان» (١٩٩٥)، «اليد والسكين»، «الولد الأحفوري» (١٩٩٧)، «كلّ امرئ» (١٩٩٨)، «شاحذو السكاكين» (٢٠٠٠).. وله أيضا بعض الكتابات المسرحية.

١ - شاعر عراقي، من رواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث التي سوف تثمر بدائل نوعية على صعيد التصييغ الشعري والهندسة الإيقاعية أو على صعيد الموضوع والخيال الشعريين. من داخل مثلث هشاشته الكيانية ورهافته الروحية وحسه المأساوي الذريع بالوجود سيهتدي إلى ابتناء رؤيا شعرية قيامية تجد مرتكزاتها الموضوعاتية والتخييلية في الميثولوجيا البابلية والمحكيات الإنجيلية. تأثر بإديث سيتويل وتوماس ستيرن إليوت وديلان توماس ومن دواوينه: «أزهار ذابلة»، «أنشودة المطر»، «المعبد الغريق».. توفي عام ١٩٦٤.

٢ - يعتبر هو الآخر من رواد حركة التجديد في الشعر العربي الحديث. يحسب على التيار الواقعي الاشتراكي في هذه الحركة وإن كان سينحو بتجربته فيما بعد نحو آفاق أسطورية وصوفية. عاش مغتربا عن وطنه قرابة ثلاثين عاما ومن أبرز دواوينه: «الذي يأتي ولا يأتي»، «الكتابة على الطين»، «الموت في الحب».. توفي عام ١٩٩٩.

٣ – Serge Pey: Taxer léternité, in Si on veut libérer les vivants il faut savoir aussi libérer les morts, Voix Editions, 2000, p. 161

٤ - إيتيان بالبيار / بيير ماشري: الأدب شكلا إيديولوجيا، بعض الفرضيات الماركسية، ترجمة: قاسم المقداد، مجلة «المعرفة»، دمشق، س ٢١، ع ٢٤٨، أكتوبر ١٩٨٢، ص ٥١.

٥ – Serge Pey: Réponse à un questionnaire sur la poésie, opt., p. 155

٦ - كلمة كلود ساغي التقريظية في حق ديوان سيرج بي الموسوم ب De la ville et du fleuve, Ed. Tribu, 1981 المثبتة في ظهر الغلاف.

٧ – Minute hurlée, Ed. 34, Mexico 1978

٨ - فعن سؤال حول مدى تأثره بالشعراء العرب، سواء الذين يكتبون منهم باللغة الفرنسية كالطاهر بنجلون وعبد اللطيف اللعبي أو الذين يكتبون باللغة العربية كأدونيس، يجيب قائلا: «إن مرد جذورنا المشتركة إلى اللغة الإسبانية بوصفها لغتي الثانية، ثم دعني أقول، كتتمة لجوابي هذا، بأني أحسني أتقاسم مع الشعر العربي إيقاع الجمل، إيقاع المشية، وأصل البيت الشعري، إضافة إلى النصوص الحكمية الرائعة لأبي العلاء المعري والأوراد الصوفية ثم النصوص غير الذائعة لإخوان الصفا».

– Entretient avec Habib Samrakandi, in Si on veut libérer les vivants il faut savoir aussi libérer les morts, p. 428

و عن سؤال آخر أوسع حول ماهية الشعر وكنهه لن يحجم عن القول بأن «الشعر يبقى أقرب إلى فن الخط العربي، بحيث نكون على علم بالآية فنسعى إلى ترصدها في الكتابة القائمة على هيئة رسم، وفي هذه الحال قد نجد حاجتنا في حرف واحد لا أكثر. هذا ما أخبرني به حسن المسعودي».

– Serge Pey: Réponse à un questionnaire sur la poésie, opt., p. 157

٩ - بصدد انطباعه عن مبادرة كل من عبد اللطيف اللعبي وأدونيس إلى نقل شعره إلى اللغة العربية يرى بأن هذه المبادرة جعلته ينتشي وزودته «بفرح عارم وهو يستمري نفسه بالملموس في مرآة كتابة، ونظره يقع على قصيدته كما لو أنها تنكتب لأول مرة».

– Entretient avec Habib Samrakandi, opt., p. 429

و في هذا الباب يجدر الإلماع إلى مترجمين آخرين لشعره أو حواراته إلى اللغة العربية وهما الشاعر والمترجم السوري أحمد عضيمة (المقيم في اليابان) الذي سيترجم له قصيدة «مشاركة في دراسة الضوء»، وذلك لفائدة مجلة «مواقف» التي يديرها أدونيس، وكاتب هذه السطور الذي سيترجم له مقاطع من قصيدة «أمبالو»، التي ستنشرها جريدة «الاتحاد الاشتراكي» المغربية، ومقاطع من قصيدة «اليد والسكين»، لفائدة نفس الجريدة، ثم حواره الموسوم ب «في تبادل الأسماء» – أجراه معه راميرو أوفيدو وتصدر ديوانه «شاحذو السكاكين» – الذي سينشر في كل من جريدة «القدس العربي» اللندنية ومجلة «البيت» التي يصدرها «بيت الشعر في المغرب».

١٠ – Adonis: Une alchémie du verbe, in La main et le couteau, Ed. Paroles daube, 1997, p. 6

١١ - حكاية الشاعر مع الطماطم ستشكل ليس فقط مدخلا إلى سينوغرافيا كتابية – تداولية يستعيض فيها عن الحبر بالنبات وعن الصفحة بأرضية القاعات والشوارع والساحات، بل ومحفزا على رد الاعتبار للإنسان الذي قد يقرر مصيره، في اتجاه بقائه أو حتفه، مجرد نطقه «البندورة» إمّا بتسكين النون أو نصبها. وتبدأ الحكاية، التي سيكتب انفعالا بها إحدى أعمق قصائده وأجملها «Banadoura et Bandoura»، عندما تناهى إلى مسمعه خبر الواقعة الرهيبة، التي كان الكاتب جان جينيه قد عاينها في إبّانها، ومؤداها أن الميليشيات الكتائبية سوف تلجأ إحدى المرات، حين صعب على أفرادها التمييز بين اللبنانيين والفلسطينيين، في عز حرب إبادة الشعب الفلسطيني بلبنان، إلى اختبار نطق من يعتقلون، عشوائيا، للطماطم باللهجة اللبنانية، ومن ثم فمن ينصب نون «البندورة» اعتبر لبنانيا فيفرج عنه ومن قام بتسكينها عدّ فلسطينيا منذورا للموت المحقق!

من هنا سيتساءل ألهذه الدرجة يجري التهوين من شأن الإنسان والحرص على سلامة اللغة ؟ ومن ساعتها سيزمع كذلك على الثأر للإنسان، الكبير كبر مأموريته في العالم، من حقارة الطماطم، من مكر اللغة. كذا سيتقصد، خلال جولة له في اليابان، على كتابة قصائد هايكو في إحدى ساحات طوكيو بحبّات الطماطم، مذكّرا المتحلقين حوله بألاّ فرق بتاتا بين دمار مريع تضمره عروق «بندورة» وبين وحشية قنبلة ذرية ألقاها ذات يوم أثم، على مدينة هيروشيما، طيار أمريكي وهو يمضغ العلك ! نفس التجربة سيكررها بألمانيا فيعتقل بتهمة تلويث الشارع العام، ذلك أنه سيختم طقسه الإنشادي برقصة محمومة اندعكت إثرها، تحت قدميه، أكداس من الطماطم، الهشة ملمسا، لكن الصلبة تصالب أغشية الزيف والتردي والتبلد التي ما انفكت تقمّط البصيرة الإنسانية، بينما ستعترض إحدى بلديات إقليم كيبيك الكندي مسبقا على إقامته أمسية شعرية فوق ترابها بمبرر انتوائه العبث بإحدى غلال الأرض وإذايتها !

سيمياء الصلابة هاته هي التي ستهديه إلى جمالية العصا – القصيدة، ولعلها أوبة استعارية إلى تلك البرهة السحيقة من عمر البشرية، عندما كان الإنسان يقارع، ساعتها، مختلف الشراسات الكونية بمجرد عصا ضئيلة ضؤولة قوامه، وتكليف رمزي، كذلك، للشعر باستنفار منتهى مؤهلاته الإيصالية ضمانا لاستمراره وحماية للإنسان من شراسات إضافية هو من يصطنعها لنفسه. وعلى هذا النحو ستغدو الطبعات الفعلية لقسم عريض من قصائده هي ما انحفر، أساسا، من حروف وكلمات وأسطر، من مجازات وأخيلة، في استدارات عصيّ كستنائية يقدّها هو شخصيا بحدب الصناع الحرفيين المهرة وأناتهم.

١٢ – من كلمة فيليكس كاستان التقريظية في حق ديوان سيرج بي، المذكور أعلاه، والمثبتة هي الأخرى في ظهر الغلاف.

١٣ – Michael Riffaterre: Lillusion référentielle, in Littérature et réalité, collec. Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1982, p. 94

١٤ - Serge Pey: Réponse à un questionnaire sur la poésie, opt., p. 156

١٥ - Empalot, in De la ville et du fleuve, Ed. Tribu, 1981, p. 3

(**) معلوم أن الشاعر سيلجأ، ضمن تخريجاته التواصلية المبتكرة مع الجمهور، إلى قراءة القصيدة، قبل نشرها، في هذه الحافلة بالذات، أمام جمهور عرضي غير معني بالشعر، خلال إحدى رحلاتها من وسط المدينة إلى حي «أمبالو» مصحوبا بفريق تصوير تلفزيوني وذلك في مرمى إدراج هذه القراءة في برنامج ثقافي كانت تقدمه إحدى القنوات التلفزية الفرنسية آنذاك، الشيء الذي لم يحصل لأنه من الطبيعي أن يعترض على مادة مقرونة باسم شاعر مشاغب، فوضوي، ومحسوب على اليسار.

١٦ – Gérard Genette: Figures I, Paris, coll. Points, Ed. Seuil, 1966, p. 103

١٧ - التي تتصادى، في جوانب من موضوعها ورمزيتها، مع قصيدة محمود درويش الذائعة «عابرون في كلام عابر» التي كان من شدة وقعها على الضمير الإسرائيلي أن أثارت ضجة في الوسط السياسي والإعلامي الإسرائيلي ووصل الأمر إلى حد انعقاد جلسة خاصة في الكنيست للبث في شأنها.

١٨ – ننوه بخصوص هذه القصيدة إلى أن الشاعر تفضّل فسلّمنا إياها مرقونة ومنفصلة عن أية مجموعة من مجموعاته الشعرية المتأخرة، وهو ما يصدق على قصيدة «عائشة لن تكون أبدا هيشة»، مادة «مجاز الاسم..».

١٩ – Jean Cohen: Le haut langage, théorie de la poéticité, Paris, Ed. Flammarion, 1979, p. 36

٢٠ -«شجرة على قدر وافر من الاغتناء الرمزي: السلام، الخصوبة، الصفاء، القوة، الغلبة والمجازاة. في اليونان سوف تختص بها أثينا وأول شجرة زيتون ستولد في تضاعيف مبارزة بين أثينا وبوسيدون وينظر إليها ككنز سيتم حفظه خلف الإيريكتيون [...] يسند إليها جماع من القيم التي استأثرت بها أثينا ومن بينها أنها شجرة مقدسة. كانت أشجار الزيتون تنمو بشكل غزير في براري إلوزيس وتخضع للحماية بحيث يعاقب قضائيا كل من سولت له نفسه تخريبها.

في التقاليد اليهودية والمسيحية تعتبر شجرة الزيتون رمزا للسلام، ذلك أن ما ستحمله حمامة نوح عند نهاية الطوفان كان غصن زيتون، في حين أن صليب يسوع، استنادا على حكاية قديمة، سيصنع من شجر الزيتون والأرز. أمّا في لغة العصر الوسيط فسيغدو رمزا للذهب وللحب « لو أني استطعت النظر إلى الباب المصنوعة من خشب شجرة الزيتون الذهبية لأسميتها، من توّي، صرح الرب»، كتب أنجيلوس سيليزيوس مستلهما الوصف الذي أغدق على هيكل سليمان.

و في الإسلام سوف تعد شجرة الزيتون بمثابة الشجرة «المركزية»، قطر العالم، رمز «الإنسان الكوني»، ورمز الرسول. إنها «شجرة مباركة» تقترن بالضياء ما دامت القناديل تتغذى على زيت الزيتون وهو ما يشبه ما تعتقه الهرمسية الإسماعيلية بصدد انتصاب «شجرة الزيتون في قمة سيناء» كأحد وجوه الإمام، فهي عماد، إنسان كوني، ومنبع للضياء. «يقال في حق شجرة الزيتون، بحسبانها شجرة مقدسة، بأن أحد أسماء الله الحسنى أو كلمات أخرى قدسية توجد مكتوبة على كل ورقة من أوراقها، وأن

«بركة» زيتها تصل منْ فرط قوتها حد جعل الزيت ذاتها من الوفرة إن لم تصبح خطيرة..».. ثم إن الآية القرآنية المذهلة (٣٥)، من سورة «النور»، لتبرع في جعل نور الإله «كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دُرّي يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار».

– Jean Chevalier - Alain Gheerbrandt: Dictionnaire des symboles (pour lédition revue et corrigée), 1982, Ed. Robert Laffont, S. A et Ed. Jupiter. Paris. P. 699

٢١ - على سبيل المثال ديوان عبد الوهاب البياتي «المجد للأطفال والزيتون» الصادر عن دار الفكر، القاهرة ١٩٦٠.

٢٢ – على الرغم من الحضور اللافت لمنظومة من الرموز، ذات المصدرية الطبيعية، في النص الشعري الفلسطيني المعاصر، من قبيل القمح وشقائق النعمان البرتقال والعنب.. ممّا يستنبته ثرى فلسطين فإن مواظفة رمزية الزيتون في صلب هذا النص لا تكاد تعدلها مواظفة أخرى. ويكفي أن الشاعر محمود درويش عنون ديوانه الثاني ب «أوراق الزيتون» (مطبعة «الاتحاد» التعاونية، حيفا ١٩٦٤) الذي يمكننا الاستشهاد ببعض من قصائده تلمسًا لاستشراء هذه المواظفة وتنفذها في متن الديوان:

سجِّل !
أنا عربي
أنا اسم بلا لقب
صبور في بلاد كل ما فيها
يعيش بفورة الغضب
جذوري..
قبل ميلاد الزمن رست
و قبل تفتّح الحقب
و قبل السّرو والزيتون
.. وقبل ترعرع العشب.
– قصيدة «بطاقة هوية» (ص ١١ – ١٢).

قال الجميع: كلنا بخير
لا أحد حزين،
فكيف حال والدي ؟
ألم يزل كعهده، يحب ذكر الله
و الأبناء.. والتراب.. والزيتون ؟
– قصيدة «رسالة من المنفى» (ص ٦٣).

إنا سنقتلع بالرموش
الشوك والأحزان.. قلعا !
و إلام نحمل عارنا وصليبنا !
و الكون يسعى..
سنظل في الزيتون خضرته
و حول الأرض درعا !!
– قصيدة «عن الصمود» (ص ٧٠).

و بخصوص الشاعر فقد أخذت قريحته الشعرية في التبلور وهو لمّا يزل مقيما بوطنه فلسطين. ينتمي إلى ما يصطلح عليه، في الأدبيات النقدية العربية، بجيل الستينيات في الشعر الفلسطيني المعاصر، وبين خروجه من الجليل الأعلى عام ١٩٧٠ ورجوعه إلى رام الله أواسط تسعينات القرن المنصرم، إثر توقيع اتفاقات أوسلو للسلام وقيام السلطة الوطنية الفلسطينية، ظل مرتحلا على الدوام بين مدن منها القاهرة و موسكو وبيروت ونيقوسيا وباريس وتونس.. يعتبر حاليا رأس الحربة في الشعرية الفلسطينية بفضل ما أوتي من ذكاء وقدرة على الجمع بين ولائه لقضيته الوطنية وولائه لاشتراطات الكتابة الشعرية واقتضاءاتها المعرفية والجمالية والتخييلية. حصد كثيرا من الجوائز الشعرية الرفيعة، عربيا ودوليا، كما ترجم شعره إلى العديد من اللغات العالمية، من دواوينه: «حبيبتي تنهض من نومها»، «ورد أقل»، «جدارية»..

٢٣ – كالموسيقى والفنون التشكيلية والمسرح والسينما.. وعلى ذكر السينما لا بأس في أن نشير، في هذا الإطار، إلى فوز أحد الأشرطة السينمائية الفلسطينية بالجائزة الفضّية لمهرجان القاهرة الدولي الأخير للسينما، ويتعلق الأمر بشريط «موسم الزيتون» للمخرج حنّا إلياس، إذ «فاز فيلم «الملك» اليوناني لنيكوس يرمانيكوس بالجائزة الأولى لمهرجان القاهرة السينمائي الدولي، في حين منحت لجنة التحكيم الجائزة الثانية للفلسطيني حنّا إلياس الذي فاز أيضا بجائزة أفضل فيلم عربي. وقال رئيس لجنة تحكيم الدورة السابعة والعشرين للمهرجان، الفرنسي جان كلود بريالي، في الحفل الختامي مساء الجمعة إن اللجنة قررت منح الهرم الذهبي لفيلم «الملك» لأنه يشبه رواية «الغريب» للكاتب الفرنسي الراحل ألبير كامو في دفاعه عن قيم تدعو إلى محاربة التعصب وإلى الانفتاح على الآخر والتعامل على أرضية التسامح، وأضاف إن اللجنة قررت منح الهرم الفضّي للفيلم الفلسطيني «موسم الزيتون» للقيمة التي حملها في مقاومة شعب يتعرض للاحتلال ضمن حالة إنسانية تواجه نزاعا بأبعاد متعددة».

- عن جريدة «الاتحاد الاشتراكي» المغربية، ع ٧٣٧٤، الأحد ١٩ أكتوبر ٢٠٠٣، ص ٨.

٢٤ – Henri Meschonnic: Pour la poétique I, essai, Paris, Le chemin, N.R.F, Ed. Gallimard, 1970, p.56

٢٥– Umberto Eco: Les limites de linterprétation, traduit de litalien par Myriem Bouzaher, 1992, Ed. Grasset / Fasquelle, pour la traduction française, p. 162

٢٦ - إذ «لم تتوقف إجراءات قوات الاحتلال الإسرائيلي عند حدّ منع المواطنين الفلسطينيين من الوصول إلى أراضيهم بل تعدّت ذلك إلى استمرار عمليات التجريف والتدمير لآلاف الدّونمات المزروعة بأشجار الزيتون المثمرة، تارة بهدف توسيع المستوطنات وتارة أخرى بحجج أمنية واهية. وجرفت قوات الاحتلال أكثر من ٢٥١ ألف شجرة زيتون خلال أعوام الانتفاضة الثلاثة الماضية، حسبما ذكر تقرير أعدّه مركز الإعلام والمعلومات الفلسطيني.

و أورد التقرير حكاية المواطن رائد من قرية اليامون القريبة من نابلس كمثل على معاناة المواطن الفلسطيني في الحفاظ على شجرته حيث قال التقرير: ورث أشجار الزيتون عن أجداده ويعرفها كما يعرف أبناءه، لكن بسبب قرب أشجاره التي يتجاوز عددها ال ٧٠٠ من مستعمرة إيتمار فإنه محروم من الذهاب إلى مزرعته منذ بداية الانتفاضة [...] وفي طول الأراضي الفلسطينية وعرضها تقابلك مئات القصص التي تروي هذه المشاهد، والتي ترسم أيضا كيف يواجه الإنسان الفلسطيني غطرسة جرّافات الاحتلال وآلياته بمزيد من التحدي والصمود. فإبراهيم أبو ستة، المزارع الفلسطيني ذو الستين عاما، والذي قامت قوات الاحتلال بتجريف أشجار الزيتون الموجودة شرقي مدينة غزة بالقرب من حدود الأراضي المحتلة عام ١٩٤٨ لم يجد ردًا على هذا الفعل سوى بقوله: «سوف أزرع بدلا من الذي دمّر وزيادة ».

– عن جريدة «القدس العربي» اللندنية، ع ٤٤٨٤، الإثنين ٢٠ أكتوبر ٢٠٠٣، ص ٥.

و لنا أن نستحضر، في هذا الموضوع، سيل الصور التي تتناقلها، كل موسم جني الزيتون، شبكات التلفزة العالمية عن مؤازرة أنصار «حركة السلام الآن» الإسرائيلية، بزعامة المناضل التقدمي المستنير أوري أفنيري، للمزارعين الفلسطينيين ووقوفهم إلى جانبهم في ما يلاقونه من منع وتخويف من لدن الجنود والمستوطنين الإسرائيليين.

٢٧ – تحضر في المحكيات الشعبية المغربية، ممّا يجوز أن يكون له نظير في المحكيات الشعبية العربية، قصة امرأة خرافية، جميلة وخارقة، تحمل، هي الأخرى، اسم «عيشة»، المحوّر عن «عائشة»، مردوفا إليه نعت آخر هو «قنديشة»، التي تعني الجنّية، كانت لا تظهر إلاّ في الليل متلفعة بملاءتها البيضاء فتقوم بإغواء الجنود البرتغاليين الذين كانوا يحرسون حصنا كانت قد أقامته البرتغال، في إطار حملاتها التوسعية في إفريقيا، على شاطئ المحيط الأطلسي، عند الموقع الذي يدعى اليوم مدينة الجديدة، ثم تستدرجهم إلى غيهب قريب فتقتلهم.

٢٨ – Gérard Genette: Seuils, Paris, Coll. Poétique, Ed. Seuil, p. 13

٢٩) -(في مفتتح أسطورة فيلوميل نقف على مشهد دموي، قرباني، بحيث يقوم تيري باجتثاث لسان فيلوميل حتى لا تستطيع رواية واقعة اغتصابها وتكبيلها في عمق الأدغال. بناء على هذا أرى أن الأمر محلّ التساؤل، في هذا السياق، هو الكلام، وبالتالي اللغة بوصفها كلاما، إذ كلّ قصيدة، فيما أرى، ليست أكثر من لسان مجتث. فقصة فيلوميل بحسبانها منجزا يجلو جوانب أساسية ما هي إلا قصة موضوعها الشعر، ولأذكر بأنه بالداخل من الكوخ الذي كانت توجد به مقيدة اليدين سوف تكتب أول قصيدة في عالمنا، ناسجة بفمها قصة مأساتها، ذلك الكوخ الذي كانت، في الظاهر، سجينته كان، في العمق، في مقام معبد، كانت هي كاهنته، يجري به طقس كلام مفصول عن التبادل الدنيوي بما هو وسيلة أيّ كلام إلى المجد والدوام في هيئة قصيدة. إن أسطورة فيلوميل هي، بطبيعة الحال، أسطورة قربانية تنصبّ في مرمى تأسيس الكلام وتشريعه».

– Serge Pey: Léchange des noms, entretien avec Ramiro Oviedo, in Les aiguiseurs de couteaux, Ed. des Polinaires, 1999, p6.

٣٠– Serge Pey: Réponse à un questionnaire sur la poésie, opt., p. 155 -

٣١– Henri Meschonnic, opt., p. 90 -

قصيدة النثر العربية

وإعادة بناء قضايا علم العروض(*)

عبدالقادر الغزالي★

لعل الاستنتاج الذي نخلص إليه من خلال بحث الأسس التي تستند اليها هذه الأبحاث العروضية، هو عدم قدرتها على الخروج عن الاطار الابستيمولوجي لعلم العروض، كما أسسه الخليل بن أحمد، أي انها تنحصر في اطار الوزنية. ومن ثم يمكن الحكم عليها بأنها تندرج في اطار النظرية التقليدية، مما يعني انها في أوضاعها الراهنة لا تستطيع التصدي للقضايا الايقاعية والتخييلية التي تطرحها قصيدة النثر. والبديل، في اعتقادنا، الذي يمكن من الخروج من هذه الوضعية المتأزمة، هو الانتقال من النظرية التقليدية الى النظرية الحديثة.

على الرغم مما يبدو، للوهلة الاولى، من وضوح المادة المشكلة في الكتابة من تعالق الصوت والمعنى، فان دقائق هذا التعالق هي مثار جدل وخلاف كبير. إن لها صلة بطبيعة التفكير في اللغة، وشكل تصور الارتباط بين الدال والمدلول أهي اعتباطية أم اقتضائية؟ ومما يزيد من تعقيد المسألة طرق اشتغال المكونات اللغوية في الكتابة، والمحاولات المتعددة لبناء التعالق بين الأصوات والمعاني الى حد تجاوز ما استقر منها على مستوى المعجم. ونعتقد أن هذا الوضع التركيبي المعقد هو الذي حدا بصاحبي كتاب، نظرية الأدب: واسطن وارين ورينيه ويليك، الى الالحاح على ضرورة التفريق بين مكونين من مكونات الصوت، يتم الخلط بينهما في اغلب الاحيان. وهذا التحذير المضمر، هو مستهل البحث الجديد في قضية الصوت، والاشكالات التي تتفرع عنه في الأثر اللغوي عامة والأدبي بخاصة: «يجب أن نميز أولا بين جانبين مختلفين أشد الاختلاف من جوانب المشكلة: العنصر الملازم للصوت والعنصر المتعلق به».(١)

ان البنية الصوتية، بهذا المعنى، هي أساس التصور والادراك، لأنها تتضمن المعنى وتحتويه. وهذا الأخير بطبيعته مختلف عما حدد معجميا. وبالنظر الى الصفات والسمات المكونة للصوت فإنه يعتبر المادة الاساسية في علم الأوزان: «ومن ناحية اخرى نجد ان التمييزات المتعلقة بالصوت هي التي يمكن ان تصير أساس الايقاع والوزن: فالحدة، المدة، الشدة، تعدد التكرار، كلها عناصر تسمح بتمييزات كمية».(٢)

ولقد انصرفت جملة من المقاربات الوزنية الى ايلاء المادة

★ شاعر وأكاديمي من المغرب

الصوتية أهمية بالغة: تصنيفا، وتبويبا، وتحليلا، وتفكيكا، متوسلة بنتائج الابحاث الصوتية والفونولوجية، وبمعطيات علم الموسيقى، مما شجع على التقريب بين الشعر والموسيقى. ومع ما صاحب ذلك من تطوير الاجراءات والاصطلاحات والاختبارات فانه أفضى الى كثير من اللبس والخلط بين المجالين. وتلك هي النقطة التي ينبه إليها كل من واستن وارين ورينيه ويليك: «التمييز في صنعات «التوزيع» بين الطرز الصوتية والصفات الصوتية المعادة او المتطابقة او المترابطة».(٣)

وباعادة الاعتبار لخصوصية حضور الصوت في الكتابة، نكون، حتما، أمام قضايا أساسية في الشعرية، أو ما يسميانه بـ«البحث الأدبي». ومن هذه القضايا: قضية العلاقة بين الشعر والنثر، التي يمكن أن نموضعها في مستويين مختلفين، لكنهما مرتبطان بتعريف الشعر أصلا. ذلك ان التعريف الكلاسيكي، بتقديم الوزن يناظر، في حقيقة الأمر بين النظم والنثر. وهنا يكون لحضور الصوت وجهان اساسيان: وجه معياري من خلال الخضوع لقوانين انتظام وتكرار معيارية متعارف عليها: كمية أو مقطعية او نبرية، ووجه فردي، ويسعفنا التمييز الياكوبسوني (نسبة الى رومان ياكوبسون) في ابرازها، عندما يميز بين: شكل البيت الشعري ونموذج البيت الشعري، وما ينجم عن قلب الوظيفة الشعرية للعلاقة بين محور الانتقاء ومحور التأليف. أما تعريف الشعر خارج الوزن فيطرح قضايا مختلفة، اذ حضور الصوت من خلال النسق يجعل الصوت في المعنى، وفي نفس الوقت ينسف الحدود بين الشعر والنثر. وكل ذلك يدفعنا الى اعادة النظر في النثر أيضا سواء في تعدديته، وأوضاع الايقاع في كل نوع، وأنماط الصلات بين الشعر والنثر الفني بخاصة، على الشكل الذي نستخلصه من الكلمة التالية: «فنحن ندخل حقل البحث الأدبي حين يتوجب علينا أن نشرح طبيعة الايقاع النثري، وخصوصية النثر الموقع واشتغالاته، ونثر فقرات معينة من الكتاب المقدس بالانجليزي، والايقاع النثري في كتابات السير توماس براون ورسكين او دي كوينس حيث يفرض الايقاع- أحيانا النغم- ذاتيتهما على القارئ، حتى ولو لم يكن منتبها. لقد سببت الطبيعة المضطربة لايقاع النثر الفني مقدارا كبيرا من الصعوبة».(٤) وبناء على هذه الاضاءات، نسجل حضورا فارقا بين النثر العادي والنثر الفني، مع الحرص على حفظ التمايز والحدود.

وضمن اطار استقراء نظريات الاوزان، يحصر واسطن وارين ورينيه ويليك ثلاثة أنماط، كل نمط يستند الى اساس من الأسس النظرية. يقوم الاول على الاساس الصوتي. أما النمط الثاني، فيستند الى الاساس الموسيقي مع مصادرة التقريب بين الشعر والموسيقى، ولفت الانتباه أحيانا، الى خصوصية الموسيقى الشعرية؛ بينما يستند النمط الثالث الى الاصل الصوتي، يدعى الأول بـ«العروض التخطيطي»، والثاني موسوم بسمات النظرية الموسيقية، أما النموذج الثالث فحامل لاسم: «نظرية الوزن الصوتي». ولعل الخلاصة التي ينتهيان اليها بعد تقويم هذه النماذج، هو القول والدفاع عن التكامل، لأن ما ينقص هذا النموذج يكمله النموذج الآخر: «فالنظرية الموسيقية في الأوزان على حق حين تقول ان كل هذه التمييزات في المدة والشدة والحدة نسبية وذاتية. غير ان نظريتي الاوزان الصوتية والموسيقية على السواء تشتركان في نقص وقصور واحد، وهو أنهما تعتمدان كليا على الصوت، وعلى أداء تلاوة واحدة أو تلاوات متعددة. فنتائجهما تنطبق على تلك التلاوات، وهما يتجاهلان أن المنشد قد يخطئ او يصيب، وانه قد يضيف عناصر ويحذف أخرى مما يشوه النمط تشويها كاملا».(٥)

ومن هذا المنظور، نسعى الى كشف فرضيات مجموعة من الدراسات العربية الحديثة التي تندرج فيما يمكن أن نطلق عليه: علم الوزن «العربي» او «علم العروض العربي». وما يطرحه من قضايا شعرية، والى أي حد يسمح التنظير القديم منه او الحديث، بوجود أشكال شعرية خارجة عن الاوزان المعهودة، كما ضبطت في علم العروض؟

ان الكتابة الشعرية خارج الوزن المعهود تدفعنا، حتما، الى نقد علم العروض. ويحسن التنبيه الى أن مفهوم الايقاع في الشعرية الحديثة يتجاوز الاطروحات التقليدية. وبناء على ذلك، نحاول تفكيك مسلمات وفرضيات النظرية العروضية العربية الحديثة التي لا تزال ترتكز على مسلمة المطابقة بين الايقاع والوزن. والغاية الكبرى من هذا النقد هو إعادة معالجة القضايا الوزنية والايقاعية التي تطرحها الكتابة الشعرية خارج الأوزان المتعارف عليها، وبالتالي تفكيك المنجز العروضي العربي الحديث بخاصة، وفق رؤية مستقبلية تجديدية مفتوحة على تصورات ونظريات مغايرة محتملة. وحسب هذه الزاوية النقدية، نفترض ان قصيدة النثر العربية بطبيعتها تستوجب إعادة بناء قضايا العروض، سواء في أصوله أم فروعه.

ويمكننا ان نستخلص من تعريف الخطيب التبريزي لعلم العروض المبادئ التالية:

- الصفة القياسية للعلم.
- العرض والمقابلة.
- التقويم.

وهذه العمليات تصدر عن ذاتين، وفي ثلاثة مستويات مختلفة: مستوى سابق لتأسيس العلم ومستوى مواكب، ومستوى لاحق لعملية التأسيس. وحسب هذه المستويات ينبغي ان نتناول قضايا الوصف والاكتشاف في علم العروض. أما الذاتان فهما: ذات الشاعر وذات العروضي. ولذلك نعتقد بأن معرفة الصحيح من المكسور إنما تبنى انطلاقا من المنجز الشعري السابق لكنها تطبق على المنجز الراهن والمحتمل، لأن قوانين العروض التي اعتبرت ميزانا استخلصت من المنجز الشعري ولم تكن سابقة مكتملة. ويرتبط هذا الواقع بالتوجه التعليمي التربوي الذي اتجه اليه علم العروض، كما يبدو من الكلمة التالية: «اعلم ان علم العروض ميزان الشعر، بها يعرف صحيحه من مكسوره، وهي مؤنثة. وأصل العروض في اللغة: الناحية».(٦)

وهذا الوضع التعليمي هو الذي أدى الى اخضاع الشعر مطلقا: ماضيا وحاضرا ومستقبلا الى اصطلاحية العروض كما صيغت منذ البداية. وإذا كانت المصطلحات التي صاغها الخليل بن احمد، هي المقاييس التي يقاس بها البيت الشعري، بمقابلة الحروف المتحركة والساكنة وتحديد نظام تواليها مما يؤدي الى استخلاص التفاعيل، ومن ثم البحور الشعرية: «والشعر كله مركب من سبب، ووتد، وفاصلة. ولا يتوالى في الشعر أكثر من أربعة أحرف متحركات».(٧) ان نظام الدوائر العروضية بخصائصها الهندسية والرياضية، تدفع الى الاعتقاد بأن البحور الشعرية التي استخلصها الخليل بن أحمد، في البداية، من خلال الوصف والاستقراء لا تمثل سوى امكانية من الامكانيات المتحققة الى جانب الاحتمالات الممكنة، أطلق عليها البحور المهملة. ولا يدل نظام الدوائر العروضية على الامكانيات الوزنية التوليدية فحسب، وإنما يشير الى تعالق بين النظام العروضي ورؤية وجودية خاصة تجعل من الدائرة تمثيلا للوجود.

ونجد في بحثنا عن المداخل العروضية المختلفة، وان لم تخرج هي أيضا عن النظرية التقليدية، مقاربة متميزة أساسها المحاكاة، سعى الى بنائها حازم القرطاجني، من خلال قراءة المرجعية اليونانية الارسطية، واستثمار مجهودات الكندي وابن سينا وابن رشد، بطريقة تدفعنا الى القول بأنه سما بالنقد من الفطرية والانطباع الى النظرية. ويمكن القول بأن تصوره لعلم العروض مبني على أساس التفاعل، لأنه تجاوز الفصل بين الصوت والمعنى. لقد ربط حازم، بإحكام بين محاكاة الموضوعات ومحاكاة المقاصد، كما ألح على ضرورة التناسب في بناء العلاقة بين الصوت والمعنى. وفي هذا السياق يذكرنا حازم القرطاجني بموقف صاحب الموسيقى، بخصوص مسألة التخييل: «تخييل الأغراض بالأوزان»، وفي كلمة ابن سينا استعمال لاصطلاحات من قبيل: المدة والزمن والصوت والسمع. ونجد أنفسنا بأزاء مقابلة دقيقة بين «المسموع من القول» و«المفهوم من القول»، وذلك ما يمكن تقريبه من خلال الاصطلاحية اللسانية: الدال والمدلول: «وهذا الذي ذكرته من تخييل الاغراض بالاوزان قد نبه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه، ومن ذلك قوله في الشفاء، وتعديد الأمور التي تجعل القول مخيلا: «والامور التي تجعل القول مخيلا: منها امور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه وهو الوزن، ومنها أمور تتعلق بالمسموع من القول، ومنها أمور تتعلق بالمفهوم من القول، ومنها أمور تتردد بين المسموع والمفهوم».(٨)

إذا كان حازم القرطاجني قد سعى الى تفكيك آليات اشتغال المكونات الصوتية والمعنوية في البناء النصي الشعري، فإنه يمكن القول، اعتمادا على ذلك، بأنه أسهم في اعادة بناء علم العروض بتأصيل الأصول، بل انه لم يقف عند هذه الحدود بل حاول تطوير العلم من الداخل، لكنه لم يستطع تجاوز النظرية التقليدية

إن قاعدة الفصل في طبيعة وقع التركيبات الوزنية في السمع، يرجع، بالدرجة الاولى، الى مبدأ التناسب، اثر الوقع الحسن في السمع هو علامة وسم القول بأنه من الشعر علاوة على النظام المحفوظ: «التأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، ما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب. يجب أن يقال في ما ائتلف على ذلك النحو الشعر، إن كان له نظام محفوظ لأننا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطابا».(٩)

ولعل العجيب في تصور حازم القرطاجني لعلم العروض هو الربط الجدلي بين أنساق الاوزان والاحوال النفسية والعاطفية. وفي ربطه العضوي بين الوزن والنفس، عودة الى أصل الانفعال والحالة، وانعكاس كل ذلك على الجسد: تعبيرات السمات والملامح، طرق اللقاء... واستنادا الى مبدأ التناسب في تأليف الأقدار الوزنية، يقابل كل شكل من أشكال الانتظام الوزني بصفة من الصفات المعنوية: البساطة والسباطة والطلاوة... لتأويل وترجمة دلالة ما سماه الخليل بن أحمد الفراهيدي بالبيت الشعري: «فالعروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة. تجد للبسيط سباطة وطلاوة. تجد للكامل جزالة وحسن اطراد. وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب سباطة وسهولة.

للمديد رقة ولين مع رشاقة، للرمل لين وسهولة».(١٠)
وتفضي بنا فرضية الوصل بين الصوت والمعنى في تأليف المتناسبات الى علاقة مثمرة بين علمين أساسيين من علوم اللغة هما: علم العروض وعلم البلاغة، من باب العلاقة بين مسموع القول ومفهوم القول. غير أن التفكير في طبيعة هاته العلاقة، وسبل تطويرها سرعان ما يقطع، بالعودة الى الثنائية بين القديم والمحدث، أو الاصل والفرع. وهنا يكون للمعيار المنطقي دور أساسي في رفض وقبول المنجز الشعري، من خلال الاعتماد على الأسس التالية: - ما ثبت وما شك في ثباته• ما لم يثبت بالوضع. ان مشروعية النظام حسب المقابلات المنطقية المعتمدة، إنما تنبع من مقولة الاستعمال، لكن الاستعمال، في هذا الموطن، له ارتباط بالماضي لا بالحاضر. وبناء على ذلك، نجد في القديم ثلاثة احتمالات:
١-المستعمل. ٢- المشكوك في استعماله. ٣- غير المستعمل.
وحسب هذه الاستدلالات بالخلف لا نجد أنفسنا، الا أمام احتمال واحد هو الوضع. ولذلك نعتقد بأن الحد مبني على اساس المطابقة بين الاستعمال والوضع: «قد صح بالاعتبارات البلاغية في تناسب المسموعات وتناسب انتظاماتها وترتيباتها وكون المناسبات الوزنية جزءا يدخل تلك الجملة أن الأوزان المستعملة الآن عند أهل النظم- مما ثبت استعمال العرب له وما شك في ثباته، وما لم يثبت أصلا بل وضعه المحدثون قياسا على ما وضعته العرب....».(١١)
ووفق هذا القانون الوصفي الذي سرعان ما يتحول الى قانون معياري، تعرض المحاولات التجديدية في الاوزان. ومن خلال استقصاء أصل تسمية علم العروض، يتوصل حازم القرطاجني الى علاقة عجيبة تكشف عن روابط عميقة بين العروض وفن العمارة. وبما أن المرجعية جاهلية فان العمارة، في هذا الموطن، لها اتصال بالخيام.
ان علم العروض، وفق هذا التصور، مجال تتفاعل في بنائه معارف من حقول متعددة هي التي أسهمت في تعميق طبيعة هذا العلم ووظائفه، وطرق الانتقال فيه من الوصف الى القيمة. والموسيقى، ضمن هذا الاطار، هي التي أسعفت في تدقيق الاصطلاحية في علم العروض، ووسعت معالجات الأوزان وعلاقاتها بالأحوال النفسية. أما البلاغة فقد أبرزت التعالق بين الصوت والمعنى. وإذا كان حازم القرطاجني قد سعى الى تفكيك آليات اشتغال المكونات الصوتية والمعنوية في البناء النصي الشعري، فإنه يمكن القول، اعتمادا على ذلك، بأنه أسهم في اعادة بناء علم العروض بتأصيل الأصول، بل انه لم يقف عند هذه الحدود بل حاول تطوير العلم من الداخل، لكنه لم يستطع تجاوز النظرية التقليدية.
واذا ما نحن امعنا النظر في العروض العربي فان الملاحظة الأساسية التي نسجلها هي أن علم العروض، كما أسسه الخليل بن أحمد الفراهيدي، بمصطلحاته وتقنياته وأجزائه وأنساقه قد ظل ثابتا، كما ظلت الاصول كما هي على الرغم من تنوع المحاولات على امتداد العصور، وبخاصة في العصر الحديث.
لقد أسهم الانفتاح على الثقافات الاجنبية في تطوير مناهج البحث، والتعرف على أنساق وزنية مختلفة كان للمستشرقين دور كبير في التعريف بها، علاوة على اسهامه الملحوظ في تطوير الدرس العروضي العربي باستخدام الطرق والمناهج الحديثة. وقد افسح هذا الوضع الجديد أمام الدارسين العرب آفاقا لاقتراح بدائل للأسس العروضية القيمة. وكلها محاولات تستبطن رغبة علمية في اعادة معالجة القضايا العروضية، وتجديد الاصطلاحية، وتبسيطها، والاستفادة من معطيات علم الموسيقى وعلم الأصوات والفونولوجيا.
وسوف نتوقف عند أهم المحطات في هذا المضمار، لمعرفة العلاقة القائمة في هذه الاطروحات بين علم العروض وبين الموسيقى، ومفاهيم الايقاع في هذه الابحاث، لنتمكن استنادا الى المعطيات المستخلصة من ابراز امكانية او استحالة الحديث عن «قصيدة النثر» ضمن هذه الحدود والفرضيات، وكيف يمكن تجاوز هذه الفرضيات لفتح المجال امام هذا الشكل الشعري المغاير الذي يخلخل المفاهيم والتصورات السائدة؟ وضمن هذا الاطار، نبدأ بمحاولة د. محمد النويهي في كتابه: «قضية الشعر الجديد». يبرز في الفصل الاول الذي يحمل عنوان: «موسيقى الشعر» بوضوح مسألة تضمين علم العروض في علم الموسيقى، بطريقة التواتر، أي أنه لم يبحث في علم الموسيقى وأصوله، وطرق هجرة المصطلحات من الموسيقى الى الشعر. ولكنه يعود الى الفطرة والنشأة الاولى، وبالتالي الى لغة الحديث اليومية عندما يخلص الى ما يلي: «نستنبط من هذا ان موسيقى الشعر يجب أن تكون موسيقى موجودة بالقوة (متضمنة) في الحديث العادي لعصرها».(١٢)
ونتبين من طرق رصد هذه الموسيقى المتجلية في الشعر، فرضيتين تحكمان تصور د. النويهي من علم العروض هما: فرضية الرؤية الكلية الشمولية للقصيدة، وفرضية تجلي الموسيقى في القصيدة باعتبارها وحدة متماسكة، نلمس ذلك في التأكيد الموالي: «دعني ألح في تأكيد هذه الحقيقة: ان موسيقى القصيدة إنما توجد في هيكلها العام كوحدة، وهذا

الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ».(١٣)

ومن المفيد التنبيه على ان هذا التصور المتمثل في الطريقة الخاصة في بناء علم العروض وأدواته، يقترن بموقف الدفاع عن الشعر الحر، أي الشعر التفعيلي بخاصة. لذلك فانه وإن غير جملة من الاجراءات، وتوفق في كثير من التطبيقات فإنه لم يخرج، هو الآخر عن النظرية التقليدية. ويظهر ذلك من خلال تبنيه لموقف الشاعر الانجليزي المجدد ت. س. إليوت الذي يقيم حدودا للتجديد، تنفي الكتابة الشعرية خارج الاوزان. وتأكيدا لهذا الموقف الخاص إن لم نقل الارتكاسي، يعود بنا الناقد الى تأصيل الأصل، وتجديد الولاء لما استقر في تعريف الشعر قديما وأصبح عنده من المسلمات التي لا يجوز المساس بها: «نحن نعرف ان الشعر كلام موزون (وهكذا عرفه علماؤنا القدامى، مضيفين الى تعريفهم شرط القافية الذي نرى الآن فيه رأيا مختلفا)، والوزن هو سمته التي تميزه عن النثر».(١٤) وعلى هذا النحو، يعود مجددا الى الاسس القديمة المعتمدة في تمييز الشعر عن النثر، أي الوزن، لكنه لا يقف عند هذه الأسس بل يتناول مكونا آخر يعتقد أنه فاصل بين الشعر والنثر هو مكون العاطفة والانفعال، ونظرا لاستحالة التمييز اعتمادا على هذا المكون، فإنه لا يجد محيصا عن قرن المكون أعلاه بمكون الوزن.

وإذا سلمنا بأن الموسيقى توجد أصلا في لغة الحديث اليومية، فان الفارق بين الشعر والنثر سرعان ما يتلاشى وينحل، لذلك يذكرنا النويهي بمبدأ النظام، وجريان الأقوال الوزنية وفق قوانين معلومة يتميز بموجبها الكلام الموزون المطابق للشعر في هذا التصور، مثلما يتضح من هذا التذكير: «والنثر أيضا يدخله تراوح، لكن التراوح الذي يحدث في النثر يأتي على غير نظام، يأتي كيفما اتفق بلا ترتيب ولا اطراد. أما التراوح الذي يأتي في الشعر فيتبع نظاما فيه ترتيب وتكرار، أو قل فيه ايقاع مطرد».(١٥)

ويثير انتباهنا أيضا الربط بين الانساق الوزنية والأحوال النفسية الشعورية، لأن هذا المكون الأساسي يتموضع في الكتابة بوصفه مكونا ضروريا: «فالوزن في الشعر ليس شيئا زائدا يمكن الاستغناء عنه، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقا، وطلاوة وحلاوة..».(١٦)

وفي سياق الدفاع عن الشعر الجديد، مع الاحتفاظ بالوزن، يتبنى د. النويهي تصورا مختلفا للانتظامات الوزنية قائما على أساس النبر بوصفه جوهر اعادة بناء علم العروض وفق رؤية معتدلة تمارس التجديد بقدر مدروس كما يظهر من التلميح التالي: «ما ان نفكر في احتمال نظام ايقاعي آخر حتى يبدر الى خاطرنا نظام النبر على المقاطع».(١٧)

أما د. ابراهيم أنيس، فيؤكد، بصورة ضمنية وكما يتضح من خلال عنوان كتابه: «موسيقى الشعر» أيضا فرضية الموسيقى، والربط بينها وبين الشعر من خلال الوزن، لنحصل على تركيب: موسيقى الوزن الذي يماثل في هذا البناء العروضي الجديد موسيقى الشعر الموظفة لتجديد قوانين اشتغالها مصطلحات من قبيل الجرس والتوالي والتردد والانسجام: «وللشعر نواح عدة للجمال، أسرعها الى النفوس ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا ما نسميه بموسيقى الشعر».(١٨) يبنى الشعر، إذن، على أساس الانتظام والتكرار. ويبدو أن محاولة بناء العروض إنما تدور في فلك تأصيل الأصول، فالمبادئ الجديدة والاجراءات المقترحة تبعا لأوضاع المعرفة اللسانية الجديدة، إنما توظف للشرح والتفسير، والابقاء على البناء القديم. إننا نقف مجددا في هذه المحاولة العروضية على فرضية الحفاظ على التعريف القديم للشعر، بل واعتباره بدهية ومسلمة في تعيين هذا الشكل الكتابي وتمييزه عن النثر: «كان القدماء من علماء العربية لا يرون في الشعر أمرا جديدا يميزه عن النثر إلا ما اشتمل عليه من الأوزان والقوافي».(١٩)

ومن هنا، لا نعجب من الخلاصة التي يتوصل اليها عندما يقارن بين التعريف العربي القديم للشعر وبين التعاريف الحديثة، مفضلا التعريف القديم الذي يجعل من الوزن والقافية حدين مميزين مشكلين للخلفية الموسيقية الناظمة للرؤية العروضية المقترحة. وإذا كانت الخصائص الموسيقية حاضرة في الشعر والنثر على حد سواء فإن التوسل بالنظام هو المحدد للفروقات: «ففي كل هذا موسيقى ولكنها في الشعر أرقى، بل هي في الشعر أسمى الصور الموسيقية للكلام وأدقها، لأن نظامها لا يمكن الخروج عنه».(٢٠)

إن أفق التجديد الوزني الذي يفتحه د. ابراهيم أنيس في كتابه جد ضيق لأنه لم يتجاوز الاطار العروضي القديم، ذلك أن كتابة الشعر خارج الوزن التقليدي، في تقديره، تكاد تكون مستحيلة. ووفق هذه الرؤية التقليدية، فإن ما قام به الشعراء في التجارب الرومانسية، بل وما قام به الشعراء المجددون اللاحقون، لا يعدو أن يكون تنويعا على الأصل: «أما في أوزان الشعر وقوافيه فلا نكاد نظفر من شعرائنا المحدثين بجديد، فقد غلبت عنايتهم بالأخيلة، وحرصهم على البراعة في المعاني، وأهملوا الموسيقى الشعرية».(٢١) ومع هذا الحكم القيمي، يشترط شروطا لابد من

الالتزام بها وعدم تجاوزها في المحاولات التجديدية على الرغم من اشارته الى العلاقة المتينة بين اللفظ والمعنى، واحتمالات التحولات من الجرس الى الموسيقى الى المعنى الى الأخيلة. ومع اعتقادنا بأن محاولة د. ابراهيم أنيس تبقى في اطار النظرية التقليدية، فان رغبته في التجديد، واعادة قراءة تمظهرات الوزن في القصائد الشعرية بطرق مختلفة عما قرره الخليل بن أحمد الفراهيدي في علم العروض، تبدو واضحة جلية في كتابه: «موسيقى الشعر». لذلك وجدناه ينتقد كثرة المصطلحات وجدواها الاجرائية. علاوة على خطأ الأسس العلمية التي بنى وفقها الخليل علمه: «ولقد نهج الخليل في عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية».(٢٢) ويزداد الأمر تعقيدا إذا ما أمعنا النظر في الواجب في الانتظامات الوزنية والمباح والممنوع فيما يعرف بالزحافات والعلل، وتحول سريع من الوصفية الى المعيارية: «من كل هذا ترى أن العروض كما وصفه لنا القدماء قد لحق به غير قليل من الصناعة، وان قواعده قد عقدت وأسرف في تعقيدها».(٢٣)

ويطرق ابراهيم أنيس مسألة شائكة تتعلق بطبيعة النظم العربي. ذلك أن أبحاث علماء العروض في لغات وآداب أجنبية مقارنة قد أفضت الى انساق كمية ومقطعية ونبرية. وفي اطار تجديد الدرس العروضي العربي كان اسهام المستشرقين في اعادة قراءة علم العروض، واقتراح طرائق في التحليل الوزني مغايرة، ملحوظا. ولذلك: «فلما بدأ المستشرقون يبحثون في الشعر العربي عدوه من الشعر الكمي، وحللوا الأبيات الى مقاطع بدلا من تحليلها الى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب».(٢٤) ومن أهم مبررات التقريب بين الشعر الموسيقي في اللغة العربية، ارتباط نشأة الشعر بالانشاد بوصفه تحقيقا فعليا للوجود الخطي الحروفي: اللفظي والتركيبي والنصي. وتلعب المكونات الخطابية دورا بارزا في تحديد طبيعة الانشاد وشكله بما أنه ادراج لما هو شفهي فيما هو مكتوب: «وتختلف النغمة الموسيقية في الانشاد الجيد عند الاستفهام، وعند التعجب وعند الجمل الاخبارية التي يراد بها الاخبار عن أمر من الأمور او حدث من الأحداث، وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط مع الانسجام في درجة الصعود والهبوط بحيث اذا انتهى المعنى هبط الصوت وأشعر بانتهائه، واذا كان للمعنى بقية صعد الصوت واشعر السامع بوجوب انتظار باقيه».(٢٥) وعلى هذا النحو، تتقدم الأساليب الانشائية كموجب لطريقة الانشاد ونوعيته مما ينقل مركز الملاحظة والمراقبة النظرية العلمية من اللغة الى الخطاب، غير ان ما نجد من هذه الخلاصة المنطقية تصور الانشاد نفسه، والذي لا يتعدى التعبيرية في اطار ما هو منسجم ومنتظم: «وهكذا تظل النغمة في صعود وهبوط». ان الربط بين الاسلوب وطبيعة الانشاد المستند الى المدة والدرجة والحجم هي التي دفعت د. ابراهيم أنيس الى تبني النبر كأساس موسيقي متضافر مع الوزن المكون الضروري في اقتراحه البديل.

وسنحاول الوقوف عند طرح أكثر جرأة ومغامرة، يجسده اقتراح د. كمال أبوديب. ولا ريب ان الاهداف التي يحددها في محاولة لتأسيس علم العروض بديل عن علم العروض التقليدي الذي أسسه الخليل، تبشر بآمال وطموحات كبيرة في خلخلة الانساق الوزنية، والانتقال بالتالي الى كشف محدودية الفرضيات القديمة، وطبيعة الرهانات والمصادرات. وفي استخدام نعت المغامرة لوصف المقاربة العلمية ما يجعلنا نقيس حجم الاحساس بنسبية الخلاصات والنتائج وان كانت اللغة التي تعرض بها البدائل لا تخلو من ادعاء وانفعال. ويهمنا ملاحظة تراوح موقف د. كمال أبوديب بين الدفاع عن العروض التقليدي، اذا تعلق الأمر بمناقشة من سبقه من المستشرقين، وفي مقدمتهم فايل الذي يحاول الناقد سعد مصلوح انصافه. وبين اثبات قصور علم العروض من خلال الاشارة الى تعقد المصطلحات، كما فعل د. ابراهيم أنيس ود. النويهي. وضمن هذا المنحى المتراوح، يمكن أن نقدر، حقيقة، تصريح الباحث بالدور العلمي الاشعاعي لمؤسس علم العروض، عندما يقول: «كان العقل الذي اهتدى أولا الى ادراك التشكيلات الايقاعية وأنماطها في القرن الثاني للهجرة، عقلا مكتنها مثقبا، يعود الى الجذور».(٢٦) ولذلك يشدد على ضرورة الفصل بين موضوع الوصف: الشعر الجاهلي والاسلامي، وما تم استخلاصه من قواعد في اطار علم العروض، مما يدفعنا الى التساؤل عن المادة الشعرية التي ينطلق الباحث من وصفها والبرهنة عن اقتراحاته التي يريد لها أن تكون بديلا جذريا لعلم العروض الخليلي، خصوصا وأنه يذكرنا بطبيعة محاولته: «أود أخيرا أن أؤكد نقطتين: ١- ان بحثي ليس بحثا تاريخيا، ومن هنا لم أتناول كل قضايا الايقاع، ولم أكتنه ايقاع الشعر الحديث...»(٢٧) لكن عوض ذلك لا يهتم بتحديد المتن الشعري موضوع استنباط القوانين. وهذا الغياب، في اعتقادنا، هو الذي تمخضت عنه عملية المطابقة بين الوزن والايقاع، كما يتضح من الضرورة

الملحة كما يصوغها: «ينبغي إذن، اعادة صياغة الأساس النظري المطروح في (٣) لتقرير ان الايقاع في الشعر العربي ينبع من الحدوث التتابعي لاثنين من ثلاثة نوى مكونة هي (--٠) و(-٠).(٢٨)

وعلاوة على مطابقة الايقاع والوزن، يضمن د. كمال أبوديب العروض في الموسيقى تارة، وفي الرياضيات تارة أخرى: «هذا الانتظام الرياضي المدهش هو سر الايقاع العربي. من الواضح أن لكل بحر قيمته الرياضية المتميزة».(٢٩)

وفي هذا الموطن بالتحديد، نسجل نتائج غياب تحديد المتن الشعري موضوع البحث في الأنساق الوزنية، كما تفصح عنه عبارة الايقاع العربي التي تشمل ما استنبط منه الخليل قواعد علم العروض، وما أنجز من بعده من القديم والحديث. وهنا يخالف الباحث ما قرره بداية: «مغامرة فصل حاد بين الواقع الشعري الفعلي وبين الصورة التي أبرز فيها هذا الواقع».(٣٠)

ويستخدم لتوضيحه مصطلح الوحدة الايقاعية، ومصطلح القيمة العددية، مراهنا على الاحتمالات الوزنية للنظام الذي يقترحه بديلا جذريا، كما يوحي بأن الخلفية المعرفية لهذا الاقتراح العروضي هي الخلفية العلمية الوضعية، محاولا الوصل بين طرائق الانتظامات التكرارية داخل الانساق، وطرق التفكير في العالم لنصل الى المقابلة التعارضية بين العقلانية الوضعية والروحانية الصوفية من غير استيفاء الحقلين ما يستحقان من بحث وتمحيص واستقصاء. غير أنه، وعلى الرغم من محدودية المطابقة بين الوزن والايقاع، فان ما يطرحه من ضرورة اعادة الاعتبار لدور النبر في بناء الشعر العربي، من غير ان يسمح بتجاوز النظرية التقليدية، يعتبره توسيعا لابد منه، يجعل الايقاع اكثر مرونة مع الرغبة في صياغة ايقاع عام جامع تشترك فيه جميع اللغات: «ولا تزال دراسة الايقاع تجري في اطر ضيقة تتحدد بالشعر المكتوب بلغة معينة، ولا تتجاوز ذلك الى صياغة أسس عامة للايقاع الشعري باعتباره عنصرا حيويا لا يمكن أن يخلو منه شعر في أي لغة كتب».(٣١)

إن الاصطلاحية التي يوظفها د. كمال أبوديب في محاولة تأسيس علم عروض جديد هي، في اعتقادنا، تنويع وتفسير لما اشكل من اصطلاحية الخليل. وأما استثماره للمعارف الصوتية والفونولوجية والموسيقية والرياضية، وان كان يصف محاولته بالاختلاف والمغايرة، فانه لا يعدو أن يعتبر، بناء على صيغ التضمين المختلفة، تطويرا داخل النظرية التقليدية.

وإذا كان الأمر في هذا الاقتراح العروضي الجديد لا يزال ملتبسا من حيث المصطلح والاجراء والاختبار فان الامر سيزداد صعوبة اذا ما انتقلنا الى تعميم الاقتراح وجعله انسانيا شموليا، فيما أطلق عليه: «علم الايقاع المقارن». إن من شأن التعميم أن يدفعنا الى القول ان الباحث سرعان ما وجد نفسه ينساق من الوصفية والاستقراء اللذين ألح وشدد عليهما في بداية البحث، الى المعيارية على الرغم من التخفيف من حدتها من خلال الحديث عن الاحتمالات الايقاعية للاقتراح البديل.

وفي معرض المقابلة بين علم الخليل التأسيسي، وبين محاولات بعض الباحثين المحدثين الذين يتبنون النظرية الكمية، يقرر بأن الضعف والوهن كان حليفها نظرا لصحة الأساس التصنيفي المتجسد في اعتبار الشعر العربي شعرا كميا.

لعل من أهم النتائج التي تمخضت عنها هذه المراجعة العروضية إبدال التحليل القديم الى حركات وسكنات، وتفاعيل، وبحور بتنويع المصطلحات واستعمال الحديث منها

وذلك ما يجزم به قائلا: «لقد أدت النظرية الكمية حتى الآن الى تعسف وقسر يتجاوزان بدرجات كل وجوه القسر التي وردت في عمل الخليل».(٣٢) وفي اطار ابراز قصور الفرضية الكمية يتنبه الى اختلاف طبيعة ووظيفة المصطلح في الموسيقى منه في الشعر، كما يشير صراحة، فيما يأتي: «هناك فروق جذرية بين مفهوم الكمية في الموسيقى ومفهوم الكمية في الإيقاع الشعري. الوحدة الوزنية في الشعر بخلاف المقياس الموسيقي».(٣٣) ويخلص من كل ذلك الى ان: «التحليل الكمي لإيقاع الشعر العربي الذي يعتمد على المزدوجة (قصير- طويل) قاصر لا يمكن تطويره».(٣٤) ويورد بديلا عن هذا التحليل متمثلا في: «التفسير حسب النظرية النبرية» على أساس كونه: «منطقيا دقيقا». غير انه سرعان ما يعدل عن هذا الاختيار، مقترحا طرح مسألة الكم طرحا جديدا، جامعا بين النظرتين: الكمية والنبرية. وهذا مأزق يواجهه في محاولته بناء الايقاع العام. وننتقل الى معرفة صياغته النهائية للبديل العروضي: «ولعل أهم ما يعد به النظام المقترح هو امكان تناول ايقاع الشعر العربي من حيث هو حيوية نغمية موسيقية، ترتبط ارتباطا حميما بموسيقية اللغة وتركيبها الايقاعي، من جهة، وبطبيعة التشكيلات الموسيقية التي نمتها الفعالية الفنية العربية، من جهة اخرى».(٣٥) ليعود، مجددا، الى المطابقة والتقريب بين الموسيقى والشعر: «الايقاع الشعري في معظم أنماطه، يشارك الايقاع الموسيقي في هذه الخصيصة الاساسية».(٣٦)

واستنادا الى هذه المعطيات، يوضح د. سعد مصلوح البون الكبير، في موقف د. كمال أبوديب بين التصريح بالرأي والممارسة التطبيقية نظرا لغياب المراقبة الصارمة، كما يتضح من رفض نظرية الكم ثم اثباتها، أو التفريق بين حضور المصطلح في الموسيقى وحضوره في الشعر. ولذلك يؤكد د. سعد مصلوح بأن: «حمل الكم العروضي على الكم الموسيقي هو العمود والمرتكز الذي تستند اليه جميع آراء أبوديب وحججه في هذه القضية».(٣٧)

ولا بأس أن نتوقف، أيضا، عند محاولة د. شكري عياد، الذي يثبت، في البداية، تعدد الدراسات العروضية التي أنجزها باحثون عرب أمثال د. محمد مندور، ود. ابراهيم أنيس، ود. محمد النويهي. اضافة الى ثلة من المستشرقين امثال فايل، وفرايتاج، وجاكوب...

ومن المفيد التنبيه الى أن د. محمد شكري عياد يفضل ان يطلق على مقاربته نعت المشروع، إيمانا بمخاطر البحث في هذا التخصص الذي لم يتأسس بعد بالصورة المطلوبة اذا ما قارناه بعلم العروض في لغات أجنبية كالانجليزية او الفرنسية تمثيلا. وهذا الواقع هو الذي جعله يعتبر: «الغرض من هذا المشروع إذن هو مواصلة الدراسة العلمية للعروض العربي من حيث توقفت: بتحديد المفاهيم الحديثة في هذه الدراسة تحديدا اكثر دقة، وعرض النظريات عرضا اكثر استيفاء، ومناقشتها مناقشة اكثر تفصيلا».(٣٨)

ولعل أهم ما يلفت النظر، في بداية البحث، فرضية تضمين علم العروض في علم النحو، ويبدو، في تقديرنا، ان هذا التضمين يتعارض مع الاحتراز أعلاه الذي يستلزمه التأسيس الذي يقتضي بدوره، رسم حدود واضحة للعلم في استقلاله عن بقية العلوم، وان كان يتبادل معها التأثير والتأثر عكس ما هو وارد في التأكيد التالي: «ان قواعد العروض يمكن أن تلحق بالنحو، وتدرس على انها جزء متمم له، ولكن تعميق البحث في هذه القواعد لا يكون بتفصيل القواعد نفسها، فان ذلك مدعاة للتعقيد والعقم، وانما يكون بوضع هذه القواعد في سياق أكبر منها».(٣٩)

ان الباحث يتبنى المنهج التاريخي النقدي في اعادة قراءة الأسس الفكرية والاصطلاحية لعلم العروض كما وصلنا عن الخليل، فينتهي الى أن التقسيم الى حركة وسكون لا يتناسب والمعطيات الصوتية في علم الأصوات الحديث فيما يخص الصوائت والصوامت، كما يبرز عدم استيفاء العروض الخليلي للمنجز الشعري القديم، لذلك يؤكد: «إننا بحاجة الى عرض العروض الخليلي، نفسه على استقراء جديد للشعر القديم، وهذه العملية أشبه بنقد داخلي لعلم العروض التقليدي، تكشف مقدار ما فيه من رصد للوقائع، ومقدار ما فيه من أوضاع قياسية».(٤٠) ولعل من أهم النتائج التي تمخضت عنها هذه المراجعة العروضية ابدال التحليل القديم الى حركات وسكنات، وتفاعيل، وبحور بتنويع المصطلحات واستعمال الحديث منها: «وقد هيأ لهم اعتبار المقاطع أساس الاوزان العربية وضعا جديدا للعروض العربي يكشف عما فيه من مراعاة النسب، ولم يكن التقسيم الى أسباب وأوتاد أو الى متحركات وسواكن قادرا على كشف هذه النسب، التي لا تقوم أوزان الشعر، في أي لغة من اللغات بغيرها».(٤١) كما تقدم البعض أمثال د. محمد مندور وابراهيم أنيس وفايل... بفرضية النبر كأساس في بناء النسق الوزني، زيادة على كم المقاطع، مع ما يثيره تعريف النبر نفسه من اشكالات سواء على المستوى اللغوي او الشعري بالنسبة للغة العربية بخاصة. ويستنتج د. محمد شكري عياد، بعد التاريخ لمفهوم النبر ومواقعه في الشعر الى الخلاصة المركزية التالية: «ولا تخلو لغة من نبر، كما لا تخلو لغة من تنغيم (وبدهي أيضا ان المقاطع في أي لغة لا بد أن تستغرق كما من الزمن في النطق بها).(٤٢) وعندما يعالج قضية تصنيف النظم العربي بالنظر الى الاقسام الثلاثة الكبرى: الكمي والمقطعي والنبري، يعتمد على مسألة الاشتقاق في اللغة العربية، ووظائف الحركات القصيرة والطويلة، للقول بأن النظم العربي نظم كمي: «ونحن أميل الى اعتبار اللغة العربية لغة كمية، للدور الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى، وذلك واضح في اشتقاق اسماء الفاعلين والمفعولين والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال».(٤٣).

ومجمل القول ان الباحث لا يحيد في مشروعه العروضي هذا عن الاتجاه العام في دراسة الاوزان العربية، إذ يضمن بدوره الشعر في الموسيقى، مع التخصيص: موسيقى الشعر. علاوة على استخدام الوزن والايقاع بوصفهما مترادفين، كما يعتمد على الاجراء الاساس في التتالي القائم وفق مبدأ «الانتظام». وهذه الفرضيات نجدها مجتمعة في الكلمة التالية: «فالوزن او الايقاع يعرف اجمالا بأنه حركة منتظمة»(٤٤) ومن بين ما يترتب عن هذه الفرضيات، حصر تعريف الايقاع، على الرغم من التفريع الثنائي حسب مبدأ «التساوي» كقانون إلزامي ومبدأ «التناسب» كقانون اختياري «ونستطيع ان نتبين نوعين من الايقاع الشعري: نوع يقوم على وحدات متساوية في مجموعها، وان لم تكن

ثمة نسبة محددة بين الاجزاء التي تتكون منها هذه الوحدات، ونوع يقوم على وحدات يتألف كل منها من اجزاء بينها نسب محددة».(٤٥) والملاحظ ان الخلاصة التالية التركيبية، تجعل د. محمد شكري عياد، يعيد النظر في تصنيف النظم العربي، اذ يخلص ، هذه المرة ، الى الجمع بين النسق الكمي والنسق النبري: «فالايقاع الشعري إذن يقوم على دعامتين من الكم والنبر، مهما تختلف وظيفة كل منهما في أعاريض اللغات المختلفة».(٤٦) وان كان يعود، مرة أخرى لإبراز الموقف السابق القاضي باعتبار الكم أساس النظم العربي: «ان العروض العربي كما نرجح عروض كمي. أي أنه يقوم على التزام ترتيب معين ونسب ثابتة بين المقاطع الطويلة والقصيرة».(٤٧) وعلى الرغم من حرص الباحث على الربط بين الصوت والمعنى فانه لا يخرج ، بدوره، عن اطار التعبيرية.

ولعل الاستنتاج الذي نخلص إليه من خلال بحث الأسس التي تستند اليها هذه الأبحاث العروضية، هو عدم قدرتها على الخروج عن الاطار الابستيمولوجي لعلم العروض، كما أسسه الخليل بن أحمد، أي انها تنحصر في اطار الوزنية. ومن ثم يمكن الحكم عليها بأنها تندرج في اطار النظرية التقليدية، مما يعني انها في أوضاعها الراهنة لا تستطيع التصدي للقضايا الايقاعية والتخييلية التي تطرحها قصيدة النثر. والبديل، في اعتقادنا، الذي يمكن من الخروج من هذه الوضعية المتأزمة، هو الانتقال من النظرية التقليدية الى النظرية الحديثة، أي الشعرية التي يدافع عنها هنري ميشونيك، والتي يتقدم في اطارها بطرح جديد للايقاع يتجاوز ما هو متداول في علم العروض.

الهوامش

* فصل من بحث اطروحة دكتوراه الدولة، نوقشت بجامعة محمد الاول، كلية الآداب، وجدة، ٢٠٠٢، بعنوان، قصيدة النثر العربية: الاسس النظرية والبنيات النصية.

١ - رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢ ١٩٨١- ص١٦٦.
٢ - نفس المرجع، ص١٦٦.
٣ - نفس المرجع، ص١٦٦.
٤ - رينيه ويليك، اوستن وارين، نظرية الادب، ترجمة محيي الدين صبحي، مرجع سابق ص١٧١.
٥ - اوستن وارين، رينيه ويليك، نظرية الادب، ترجمة محيي الدين صبحي، المرجع السابق ص١٧٥.
٦ - الخطيب التبريزي، الوافي في العروض والقوافي، تحقيق عمر يحيى، فخر الدين قباوة، دار الفكر، ط٣، ١٩٧٩- ١٣٩٩هـ، ص٢٧.
٧ - نفس المرجع، ص٢٩.
٨ - ابوالحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الاسلامي، ط٣، ١٩٨٦، ص٢٦٦.
٩ - نفس المرجع، ص٢٦٧.
١٠ - نفس المرجع، ص٢٦٩.
١١ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، المرجع السابق، ص٢٢٦.
١٢ - د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد ، دار الفكر، فبراير ١٩٧١، ص٢١.
١٣ - نفس المرجع، ص٢٣.
١٤ - د. محمد النويهي، قضية الشعر، المرجع السابق، ص٣٠.
١٥ - نفس المرجع ص٣٣.
١٦ - نفس المرجع ص٣٨.
١٧ - نفس المرجع، ص٢٣٥.
١٨ - د. ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، ص٩.
١٩ - نفس المرجع ، ص١٤.
٢٠ - نفس المرجع ، ص١٦.
٢١ - نفس المرجع ، ص١٩.
٢٢ - د. ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، المرجع السابق، ص٢-٥٣.
٢٣ - نفس المرجع ، ص٥٥.
٢٤ - نفس المرجع ، ص١٥٠ .
٢٥ - نفس المرجع ، ص١٧٥.
٢٦ - د. كمال ابوديب، في البنية الايقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم العروض، المقارن، دار العلم للملايين بيروت، ط٢، ١٩٧٤، ص٤٤.
٢٧ - نفس المرجع ص٣٣.
٢٨ - نفس المرجع، ص٥٣.
٢٩ - د. كمال ابوديب، في البنية الايقاعية للشعر العربي، المرجع السابق ص٧٣.
٣٠ - نفس المرجع ، ص٧.
٣١ - نفس المرجع ، ص١٣١.
٣٢ - كمال ابوديب، في البنية الايقاعية للشعر العربي، المرجع السابق، ص١٩٥.
٣٣ - نفس المرجع ، ص١٩٩.
٣٤ - نفس المرجع ، ص٢١١.
٣٥ - نفس المرجع ، ص٢٣٠.
٣٦ - نفس المرجع ، ص٢٣٢.
٣٧ - سعد مصلوح دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة.
٣٨ - د. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، (دراسة علمية)، اصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، بدون تاريخ ص٢٨.
٣٩ - نفس المرجع ، ص٢٧.
٤٠ - د. محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، المرجع السابق، ص٣٠.
٤١ - نفس المرجع ، ص٢١.
٤٢ - نفس المرجع ، ص٣٦.
٤٣ - نفس المرجع ، ص٤٦.
٤٤ - نفس المرجع ، ص٥٣.
٤٥ - د. محمد شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، المرجع السابق، ص٥٤.
٤٦ - نفس المرجع، ص٥٥.
٤٧ - نفس المرجع، ص٩٨.

تأنيـــث التـــاريــــخ

محمد لطفي اليوسفي*

في أعمال آسيا جبار نزوع واضح للتخفيف من حدّة الاغتراب. لذلك يصبح النص بمثابة فضاء فيه تمارس المؤلفة نوعا من التطهير الذاتي. هذا ما يفسر كون الكتابة لديها تتشكّل مخترقة بالرغبة في تبرير الكتابة في غير اللغة الأم. لكن الكتابة في غير اللغة الأم تعمّق الفجوة بين المرء ووجدانه. ولذلك فهي لا تكشف إلا بالقدر الذي تحجب وتباعد الكائن عن وجدانه.

تمثل أعمال آسيا جبّار الروائية والقصصية حدثا مهمًا في مسار الإبداع المغاربي والعربي المكتوب باللغة الفرنسية. وترجع هذه الأهميّة إلى الإضافات التي تمكّنت المؤلّفة من تحقيقها. وهي إضافات تعلن عن نفسها على مستوى كيفيات إجراء الفنّ القصصي وفق نسق بموجبه تكفّ الكتابة عن كونها مجرّد تمرّس بأفانين الحكي في الثقافة العربية والثقافات الغربية وتصبح فعل وجود. ومعنى كونها فعل وجود أنها كتابة ثأرية تمارسها امرأة واعية بأن التاريخ البشري تاريخ رجالي مزده بذكوريّته، تاريخ يتكتّم على أوجاع بني البشر، تاريخ يديره قانون واحد هو القهر . وسواء أعلن القهر عن نفسه في شكل استعمار وتدمير حضاري تقوم به حضارة تجاه أخرى أو في شكل تقاليد تطمس هوية المرأة وتقصيها وتفقر كيانها فإنه لا معنى للكتابة أصلا إن هي لم تنهض دفاعا عن الكرامة البشرية المنتهكة.

داخل هذه الرحاب تتحرّك أعمال آسيا جبّار وتتشكّل مأخوذة بموضوعين أساسيين هما الجزائر وما جرى فيها من ويلات أيّام الاستعمار وحرب التحرير وما نتج عنها من عذابات ومحن. لذلك تستنطق التاريخ وتعيد كتابته وفق نسق بموجبه ينكشف ما يتكتّم عليه من وجع بشري. التاريخ يكتبه المنتصر كما يعبّر غرامشي. وتاريخ الجزائر كتب مرّتين. كتبه المستعمر متكتّما على الويلات التي وقعت إبّان حرب التحرير فبدت الحرب كما لو أنها سجل فخار وبطولات. ثم كتبه الجزائريون من

* باحث وأكاديمي من تونس

الرجال فتكتّموا على دور المرأة ومعاناتها وإسهامها في الانتصار للقيم وإعلائها. لذلك تنهض الكتابة محكومة بانتشال المرأة من منافي الصمت حتى كأنها تنشد تأنيث التاريخ. فيتداخل التاريخ الذاتي مع التأريخ لخسران بني البشر عبر المراوحة في أعمالها بين فصول في السيرة الذاتية وفصول تعيد كتابة تاريخ الجزائر من وجهة نظر النساء اللواتي عشن ويلات الاستعمار وتجربة التحرير. فيصبح فعل القصّ لديها كتابة بالذات بجراحاتها. بل هو فعل مقاومة للنسيان وحدث إشهاد على أن ما يمدّ الكتابة الإبداعية بنارها لا يكمن في القدرة على التخيّل وصياغة الحكايات بل في الإصغاء إلى الواقع ومنح المصادر والممنوع والمكبوت والمنسي فرصة التعبير عن نفسه. من هنا درجت الكاتبة على الزجّ بذاتها في رواياتها وقصصها مخبرة متلقّيها المفترض عن منابت الكتابة لديها وعن مراجعها وكيفيات تعاملها مع الواقع وتشكيله حتى يتحوّل إلى نسق حكائي دون أن تخلّ بشروط الفنّ نتيجة استراتيجيتها في ابتناء الحكايات وتعليق بعضها بالبعض الآخر.

الكتابة بالذات بجراحاتها

يرد الإخبار عن منابت الكتابة مضمّنا في النسق السردي ذاته ويتحوّل إلى عنصر بنائي تكويني في جسد النص نتيجة كون الكتابة تراوح بين السيرة الذاتية والكتابة القصصية. فهي تمنح النساء الجزائريات فرصة الكلام حتى يخبرن عمّا جرى من ويلات فيما تتولّى المؤلّفة الإخبار عن مضايق الكتابة وما تتحمّله امرأة اختارت أن تكسر قانون الصمت. هذا ما نلحظه مثلا في رواية الحب، فانتازيا LAmour, la fantasia حيث تتناوب الفصول التي تحكي ما جرى بالجزائر أثناء السنوات الأولى للاستعمار الفرنسي والفصول التي تحكي وقائع من سيرة المؤلّفة ووعيها الدرامي بمضايق حدث الكتابة. تتوالد الحكايات مسندة إلى الفرنسيين من المستعمرين فتعمد الراوية إلى تجسيد رؤية الغازي مستندة إلى إدراج مقتطفات من وثائق تاريخيّة دوّنها فرنسيون من أمثال الكولونيل سانت آرنو le Colonel Saint- Arnaud و بيليسيه Pelissier وآمابل ماتير Amable Matterer، يتحدّثون فيها عن أمجادهم وبطولاتهم في تدمير الجزائريين ومدنهم وقراهم. يقول الكونوليل سانت آرنو في رسالة موجّهة لأخيه: «إني أسدّ المنافذ كلّها حتى لا يتسرّب الهواء وأسوّي جبانة فسيحة. سيغمر التراب جثث هؤلاء المتعصّبين إلى الأبد. لم ينزل أحد إلى الكهوف... وصل تقرير سري إلى المارشال أخبره عن كلّ شيء بأسلوب بسيط، بدون تفنن في أسلوب الصياغة ودون استخدام صور. (رواية الحب، فانتازيا، ص٩٠)

je fais hermetiquement boucher toutes les issues
et je fait un vaste cimetiere. La terre couvrira
a jamais les cadavres de ses fanatiques.
Personne n est descendu dans les cavernes!...
Un rapport confidentiel a tout dit au marechal
simplement sans poesie terrible
ni images. (L Amour Fantasia p 90)

ثم تمنح النساء الجزائريات فرصة الكلام كي يشهدن على الفظيع والمروّع واللاإنساني. فتتوالى الأصوات التي تروي حكايات مروّعة عن القتل والاغتصاب والدفن الجماعي وإحراق البيوت.

داخل هذا النسيج المتناوب من الحكايات والأصوات كثيرا ما تنتقل المؤلّفة من زمن الأحداث إلى زمن الكتابة فيعطّل السرد أو يرجأ إلى حين ويصبح مدار الكتابة إدراج ومضات من سيرة المؤلّفة الغاية منها إطلاع المتلقّي المفترض على اختيارات المؤلّفة ومفهومها لكتابة السيرة الذاتية. نقرأ مثلا:

أن أسرد حكاية حالي خارج لغة الأجداد معناه دون شك أن أنكشف قدام الناس. وليس هذا كي أخرج من الطفولة فقط، بل كي أنفي نفسي خارج هذه الطفولة إلى الأبد. إن الانكشاف يعني كما يقال في لهجتنا العامية الجزائرية التعرّي والعري. (رواية الحب، فانتازيا ، ص١٧٨)

Parler de soi hors de la langue des aieules c`est
se dévoiler certes mais pas seulement pour sortir
de l`enfance pour s`en exiler définitivement. Le
dévoilement aussi contingent devient comme le
souligne mon arabe dialectal du quotidien
vraiment ((se mettre à nu)). (L Amour Fantasia p. 178)

ونقرأ في الرواية ذاتها:

حين أحاول كتابة سيرتي بالكلمات الفرنسية وحدها أخضع نفسي لمدية تشرّح لحمي حيا، فأريكم أكثر من جلدي. فيغدو لحمي كما لو أنه يتفسّخ ويقطّع مزقا من لغة الطفولة التي ما عادت تكتب. تنفتح الجراح، وتبكي

العروق، وتسيل دماء الذات ودماء الآخرين التي لم تجفّ أبدا. (رواية الحب، فانتازيا، ص١٧٧-١٧٨)

((Tenter l autobiographie par les seuls mots français
c est sous le lent scalpel de l autopsie à vif montrer
plus que sa peau. Sa chair se desquame semble-t-il
en lambeaux du parler d enfance qui ne s`écrit plus.
Les blessures s`ouvrent les veines pleurent coule le
sang de soi et des autres qui n`a jamais séché.))
(L Amour Fantasia pp. 177-178)

وتعمد المؤلفة في بعض المواضع إلى إدراج ومضات توضّح موقفها من كتابة السيرة في اللغة الفرنسية التي تكتب بها وتعدّها لغة عدوّ الأمس. نقرأ: «حين أتعرّى في هذه اللغة أمارس خطر الاشتعال الدائم. فالأمر يعني كتابة للسيرة الذاتية بلغة عدوّ الأمس.» (رواية الحب، فانتازيا، ص٢٤١)

Me mettre à nu dans cette langue me fait entretenir
un danger permanent de déflagration. De l exercice
de l autobiographie dans la langue de l adversaire d hier.
(L Amour Fantasia p. 241)

تتخذ هذه الومضات التي تسمح للمؤلفة بالتسلل إلى النص أحيانا أخرى طابعا آخر وتصبح نوعا من الإيضاح لمنابت الكتابة وكيفيات ابتناء الحكايات. إذ تتمّ عمليّة إرجاء السرد وتعمد المؤلفة إلى إطلاع متلقّيها المفترض على مراجعها وكيفيات صياغتها للحكايات.فهنا يصبح مدار الكتابة الإلحاح على أننا في حضرة حكايات مستلّة من الواقع رأسا ومن الوثائق التاريخيّة التي دوّنها ماتيرير Matterer ونقل فيها ما جرى من ويلات. منها مثلا موقف امرأتين جزائريتين روّعهما ما جرى من مجازر وأوصلهما اليأس والهلع إلى حافة التوحّش إذ عمدت إحداهما إلى انتزاع قلب من صدر جثة جندي فرنسي. أما الثانية فقد عمدت إلى طحن رأس ابنها فلذة كبدها بحجر كبير حتى لا يأسره الفرنسيون حيّا.

كثيرا ما تعمد المؤلّفة إلى إخبار متلقّيها بأن الكتابة ليست فعلا تخيّليا بقدر ما هي عمل ميداني يتطلّب من الكاتب أن يصغي إلى صخب الحياة من حوله ويبتني نصّه وفق ما به يصبح النصّ موضع إعلان الحياة عن نفسها. إن الأشخاص الذين يتداولون القول والفعل في النص ليسوا من ابتداع الخيال بل هن نساء تعالى التاريخ على جراحاتهن وأرغمن على الصمت. والرواية هي التي تمنحهن حق الكلام وتنتشلهن من النسيان. لكنها لا تمنحهن هذا الحقّ إلا بعد أن تجري على لسانهن نوعا من التبديل الذي يعمّق صمتهنّ فبدل العامية الجزائرية يرغم هؤلاء على الإفصاح عن أنفسهن في غير لغتهن. نقرأ مثلا من رواية الحب، فانتازيا ص١٦١:

شريفة، كم أرغب في إعادة كتابة رحلتك: في الحقل المهجور تنتصب أمامك الشجرة بشكل تراجيدي، وأنت تخشين الضباع. ثمّ تمرّين بالقرى محاطة بالعسس، يأخذونك نحو معسكر المساجين الذي يزداد حجمه كلّ سنة.

ها أن صوتك يقع في الفخ. كلامي باللغة الفرنسية يخلع عليه قناعا ولا يهبه رداء. وها أنني أكاد لا ألامس حتّى ظلّ خطوتك. الكلمات التي ظننت أنني أهبك إيّاها تتشح بوشاح الحداد ذاته الذي يوشّح كلمات بوسكيه وسانت آرنو. فهي كلمات تنكتب عبر يدي لأنني رضيت بكوني لقيطة لسان، وهذه هي الهجانة الوحيدة التي لا تدينها عقيدة الأسلاف: هجانة اللغة لا هجانة الدم والعرق. أيتها الكلمات المشاعل التي تضيء رفيقاتي وصاحباتي فيما هي تبعدني عنهن الإبعاد كله.

Chérifa! Je désirais recréer ta course: dans le champ
Isolé l arbre se dresse tragiquement devant toi qui
crains les chacals. Tu traverses ensuite les villages
entre des gardes amenée jusqu`au camp de prisonniers
qui grossit chaque année... Ta voix s`est prise au piège
mon parler français la déguise sans l`habiller. A peine
si je frole l ombre de ton pas!
Les mots que j`ai cru te donner s enveloppent de
la meme serge de deuil que ceux de Bosquet ou
de Saint-Arnaud. En vérité ils s`écrivent à travers
ma main puisque je consens à cette batardise
au seul métissage que la fois ancestrale ne condamne
pas : celui de la langue et non celui du sang.
Mots torches qui éclairent mes compagnes
mes complices : d elles définitivement. ils me séparent
Et sous leur poids je m`expatrie.

قديما تمكّنت شهرزاد من مواجهة الموت بالكلام. أرجأت الموت، خاتلته، دجّنته، دحرت الصمت وتمكّنت من منح الأنوثة ثاراتها، صار الحكي صنو الخلاص. حتما كانت شهرزاد تستسلم لفتنة السرد وتحقّق متعتها الخاصّة. لكن «أخت شهرزاد» آسيا جبّار التي نذرت كتابتها لتواصل ثارات الأنوثة لم تعمّق اغترابها عن نفسها فحسب بل عمّقت اغتراب النسوة اللاتي آلت على نفسها أن تنتشلهن من منافي الصمت.

إن الكتابة مغالبة لهذا الاغتراب المزدوج. ثمة في أعمال آسيا جبار نزوع واضح للتخفيف من حدّة هذا الاغتراب.

لذلك يصبح النص بمثابة فضاء فيه تمارس المؤلفة نوعا من التطهير الذاتي. هذا ما يفسّر كون الكتابة لديها تتشكل مخترقة بالرغبة في تبرير الكتابة في غير اللغة الأمّ. المطلوب من الكتابة أن تقرّب الإنسان من نفسه وتغرسه في ثقافته. لكن الكتابة في غير اللغة الأمّ تعمّق الفجوة بين المرء ووجدانه. مطلوب من اللغة أن تفصح وتبين وتكشف لكنها في هذه الحال لا تكشف إلا بالقدر الذي تحجب وتباعد الكائن عن وجدانه.

تعلن مغالبة الاغتراب المزدوج عن نفسها أيضا في ظاهرة الشفاهية التي تخترق النصّ إذ تعمد المؤلفة في أغلب الأحيان إلى ترجمة أقوال النسوة الجزائريات ترجمة حرفية بموجبها تضغط لغة الانطلاق (العامية الجزائرية)على لغة الوصول (اللغة الفرنسية) وترغم الجملة الفرنسية على أن تمتثل لبنية العامية الجزائرية ولسجلها اللغوي. نقرأ مثلا في المجموعة القصصية التي تحمل عنوان نساء جزائريات في شققهن :(Femmes d`Alger dans leur appartement)

-نامي يامّه، يا عزيزتي، ياكبْدي.(ص٩٣)

– فليكن الشر عنا بعيدا! همست. زار الموت إسماعين.(ص٧١)

– مثلما تريد يا ابن خالتي، أخت أمي. (ص١٠٧)

- ((Yemma dort mon chéri mon foie!)) (Femmes
- d Alger dans leur appartement p. 93).
- ((que le malheur soit loin de nous! Murmura-t-elle.
- La mort a rendu visite aux Smain.)) (Femmes d Alger
- dans leur appartement p. 71)
- ((Comme tu veux fils de ma tante maternelle!
- (Femmes d Alger dans leur appartement p. 107).

غير أن الشفاهية المعوّل عليها في جعل الشخصيات تفصح عن نفسها في اللغة الفرنسية بأسلوب أقرب إلى العامية الجزائرية إنما يعوّل عليها أيضا في خلق نوع من المصالحة بين لغة «عدوّ الأمس» (لغة الكتابة) واللهجة الجزائرية لغة الطفولة والعواطف. حتى كأن الفرنسية توسّع على أديمها محلاً للمختلف مستعمر الأمس. أو كأن هذه المواضع إنما تجسّد خطوة يخطوها كلّ مختلف باتجاه الآخر. والشفاهية نفسها هي التي ترسم للنسوة الجزائريات المتحدّثات أن يستخدمن الفرنسية وفق متطلّبات لهجتهن الأمّ حتى لا يكون الاغتراب كاملا. إن الشفاهية هي مسافة الأمان التي تضمن للشخصيات المحافظة على الجذور. وبذلك تتشكل اللغة نفسها متلفتة إلى الثقافة الأمّ.

هذه هي البنية التي عليها جريان حدث الكتابة عند آسيا جبار في رأيي: المراوحة بين التاريخ والسيرة الذاتية وحكايات ناس بسطاء عاديين لا يُلتفت إليهم عادة وهم من النساء عادة. إن المؤلفة أستاذة تاريخ وجميع أعمالها ترتكز على التاريخ. التاريخ في حدّ ذاته حكاية. لكنه حكاية تتكتّم على عذابات بني البشر. لذلك مثّل التاريخ في أعمالها منطقة للاستكشاف وإعادة البناء. بل إن التاريخ يمثّل في أعمالها ثابتا من الثوابت ظلّت تعود إليه وتستلهمه في مجمل كتبها. مثلما تمثّل ظاهرة الأصوات والحكايات المتراصّة ثابتا آخر ظلّت تعود إليه وتوظّفه. فإذا نظرنا في رواية العطش La Soif الصادرة سنة ١٩٥٧ ورواية عديمو الصبر Les Impatients الصادرة سنة ١٩٥٨ورواية أطفال العالم الجديد Les Enfants du Nouveau Monde الصادرة سنة ١٩٦٢ورواية القبرات الساذجات Naives Les Alouettes الصادرة سنة ١٩٦٧؛ نلاحظ أن ما جرى إبّان حرب التحرير في الجزائر يضطلع بدور الأرضية التي تنغرس عليها السيرة الذاتية وحكايات الشخصيات التي تمنح فرصة التعبير عن نفسها.

وفي حين ينفتح نص نساء جزائريات في شققهن Femmes d`Alger dans leur appartement الصادر سنة ١٩٨٠ على حكايات المنفى ويصبح مدار الكتابة معاناة الجزائرية إبّان حرب التحرير في الجزائر ومعاناتها في المنفى بتونس، تواصل المؤلفة لعبة الأصوات المتناوبة التي تمنح العديد من النساء مهمّة تولّي حدث السرد وتعوّل من جديد على المراوحة بين السيرة الذاتية وأحداث حرب التحرير في الجزائر في روايتي الحب، فانتازيا L`Amour,Fantasia الصادرة سنة ١٩٨٥ و رواية ظل سلطان sultane Ombre الصادرة سنة ١٩٨٧.

ثمّة في أعمال آسيا جبّار ما يشير، وإن إيماء، إلى أن المؤلفة قد أدركت في لحظة محدّدة من مسيرتها الإبداعيّة أن أنها قد استنفدت موضوع تاريخ الجزائر وما جرى إبّان حرب التحرير. أو كأنها أدركت أن التعويل على تاريخ الجزائر قد جعل نصوصها تتردّى في التكرار من جهة الموضوع على الأقلّ. لذلك عمدت في رواية بعيدا عن المدينة المنورة Loin de medine, الصادرة سنة ١٩٩١ إلى تنويع أسلوبها فغابت السيرة الذاتية واستبدل تاريخ الجزائر بما ورد عند مؤرّخي الإسلام من أمثال ابن سعد وابن هشام والطبري حول مصائر زوجات الرسول

والنساء عموما بعد وفاة الرسول. لذلك اكتفت الكتابة بإعادة ذكر حكايات زوجات الرسول وابنته فاطمة وبعض الشاعرات والنساء المحاربات. فتحوّلت الرواية إلى مجمع حكايات تتخللها تأمّلات الكاتبة. وهي تأملات وتأويلات ذات طابع إيديولوجي الغاية منه الإلحاح على أن تطبيق الشريعة الإسلامية بجزائر اليوم أمر مستحيل.غير أن الرواية تتحوّل إلى رحلة بحث في الماضي عن أجوبة لأسئلة الراهن. لذلك تحمّل الماضي هذه الأجوبة. حتى لتكاد النسوة في فترة الرسول والخلفاء من بعده يلهجن بمقولات معاصرة تخصّ حرّية المرأة والمساواة بين المرأة والرجل. فيطغى الطابع الايديولوجي على حساب الفنّ الروائي ويرغم الماضي على أن يستجيب لأسئلة الراهن.

ههنا أيضا تتنزلّ رواية واسع هو السجن .Vaste est la prison الصادرة سنة ١٩٩٥ إذ تعود المؤلّفة إلى استعراض ومضات من سيرتها الذاتية في الجزء الأول ثم تتكئ على التاريخ من جديد فيصبح مدار الرواية استدعاء أحداث وحكايات من عهد ماسينيسا الملك النوميدي الذي حلم بتوحيد شمال أفريقيا وتين هينان Tin-Hinan الملكة التوارقية ثم تعود الرواية في الفصل الأخير إلى حكايات نساء الجزائر من جديد.

غير أن الناظر في رواية المرأة التي لا قبر لها La Femme sans sépulture الصادرة سنة ٢٠٠٢ يلاحظ أن ظاهرة التعويل على تاريخ الجزائر والمزج بين السيرة الذاتية والأحداث التاريخيّة ورصف الحكايات المتناوبة التي يراد منها أن تحوّل النص إلى فضاء فيه تستردّ المرأة حقّها في الكلام وتعيد تصحيح التاريخ تستعاد بالكلّ تقريبا.

استراتيجيات الكتابة

إن المراوحة بين التاريخ والسيرة الذاتية وحكايات النسوة البسيطات العاديات في أعمال آسيا جبار هي التي تجعل الكتابة لديها قائمة على ما يمكن أن أسمّيه قانون التراصّ النصّي. وهو، في حدّ ذاته، طريقة في تشكيل الخطاب بموجبها تتعدّد مستويات الرواية، وتتعدّد الأصوات ومستويات السرد، وتتعدّد الأزمنة، وتقع تشظية الكلام وتفكيكه بالتعويل على توليد حشود من الحكايات الصغرى التي تتعالق فيما بينها وتتشابك، فتوهم، هذه الطريقة في التشكيل والبناء، بأن الرواية تشهد تصدّعات داخليّة فتتفتت أو تتحوّل إلى لعثمة في بعض الأحيان، أو تتّخذ طابعا هذيانيا واضحا. يتولد هذا الطابع الهذياني من استراتيجية الكتابة واقترابها من أنساق السرد المتعارفة في المتون العربية القديمة وتباعدها عنها في الآن نفسه. لذلك توهم بنية الحكاية كما تبتنيها آسيا جبار بأنها إنما تنهض على إيراد حكاية أمّ مولِّدة تتعالق من حولها حكايات فرعية يديرها قانون التداعي أو التجاور والتتالي كما في ألف ليلة وليلة مثلا وفي رسالة الغفران وكتب السير العربية القديمة. وهذا في رأيي ما جعل المترجمة الانجليزية Dorothy S. Blair تستبدل عنوان رواية ظل سلطان Sultane Ombre بعنوان آخر هو أخت شهرزاد:

Sister to Scheherazade (trans. London: Quartet, 1987)

ففي رواية ظل سلطان Sultane Ombre مثلا توهم حكاية اسماء Isma بأنها عبارة عن حكاية أمّ مولّدة من حولها تتعالق حكايات غزيرة تتوالد لا تكلّ هي حكايات حجيلة Hajila، وسيرة المؤلّفة التي تروي طفولتها وتعليمها في المدرسة القرآنية وانتقالها إلى المدرسة الفرنسية، وحكايات النسوة الجزائريات اللاتي يروين تغريبتهن ومآسيهن. لا سيما أن أغلب أعمال آسيا جبار إنما تسطّر محنة المرأة وتغريبتها المدوّخة في عالم يطحن النساء طحنا ويحكم عليهن بالصمت المؤبّد. غير أن طرائق انتظام هذه الحكايات هي التي تكشف عن حجم التباعد عن النسق التراثي. فلا وجود لحكاية يمكن أن تنعت بكونها حكاية أمّا مولّدة وحكايات أخرى يمكن أن تنعت بكونها حكايات فرعية. ذلك أن الكتابة إنما تتشكّل وتفتتح مجراها كما لو أنها إضاءات أو إيماءات متزامنة إلى حشد من الأطوار والأحوال والأحداث، بموجبها تتمّ عملية بعثرة الحكايات جميعها وتوليف أقسامها توليفات فتتوالى الروايات وتتناوب فعل القصّ فتصبح الكتابة قائمة على الإرجاء والتلفت والاستباق.

وبذلك تصبح الكتابة محكومة بقانونين متضادّين: التشظية والتّوليف. تتولّد التشظية والتوليف عن رصف الحكايات في شكل طبقات وسراديب متراكبة ومتنافذة في الآن نفسه. وهي حكايات تنهض بمهمّة توسيع دائرة الإضاءة ودائرة الرؤية، إذ تشمل أحداثا ووقائع تتزامن في أماكن مختلفة ووقائع أخرى تجري في المكان نفسه

في أزمنة مختلفة. لاسيما أن الكتابة كثيرا ما تدفع الحدث السردي داخل مدارات حالما يرتادها ينفتح على ما تتيحه التقنية السينمائية والمسرحية والفن التشكيلي من إغناء ممكن للكتابة. وهذا الإغناء هو الذي يمكّن الفن القصصي من تحقيق فرادته سواء فيما يخصّ علاقة المؤلّفة بنصّها ومفهومها للكتابة أو فيما يتعلّق بكيفيات استقرائها للواقع والتاريخ واستراتيجيتها في بناء عالمها الروائي. تعلن عملية الإغناء عن نفسها وفق أكثر من طريقة فترد في مجموعة أقاصيص نساء جزائريات في شققهن Femmes d Alger dans leur appartement في شكل كتابة باللوحات والمشاهد. في أقصوصة «الموتى يتكلمون» Les Morts Parlent(.) تعتمد الكتابة على رسم مشهد الجدّة الميتة وتتمّ الإضاءة بطريقة دورية منتظمة. فتنتقل من الميتة إلى المرأة المغطّاة بلحاف أبيض، إلى وشوشات النساء وحركاتهن.

إن الجامع بين حكايات النسوة في الحب، فانتازيا و ظل سلطان و نساء جزائريات في شققهن وبعيدا عن المدينة المنوّرة مثلا ، وهي حكايات تلجأ إليها الكتابة القصصية في رحلة بحثها عن توسيع دائرة امتداداتها، كونها إنما تمثّل شظايا ومزقا من حيوات يتعالى عليها التاريخ. حتى كأن هذه الحكايات إنما ترد لتكتب تاريخا موازيا يقول حقيقة ما جرى. وهذا الذي جرى ليس مجرّد احتلال لوطن يسمّى الجزائر وتشريد الجزائريين. إن كلمة احتلال واستيطان وتشريد جميعها كلمات مدانة وقاصرة لأنها تحجب أكثر مما تكشف. فالوطن ليس خارطة وليس بقعة. إنه ناس وأمكنة وبيوت وأشجار وأحجار وهضاب ولكل فرد وبيت قصّة، لكلّ شجرة قصة، لكلّ مكان حكايته الخاصة، ولكلّ بقعة تغريبتها الخاصة. وما جرى بعد موت النبيّ ليس استبعادا لزوجاته وابنته وكلّ امرأة رفضت الانصياع لسطوة الرجال وقهر التقاليد فحسب، بل هو امتداد لمؤامرة الذكورة على الأنوثة وهو جزء من تاريخ البشرية المأهول بالعنف والقتل وخسران بني البشر ، فمنذ فجر التاريخ انسحبت الأنوثة من التاريخ وخلّفت العالم وراءها مرتعا للسطوة والغلبة والعنف. ومنذ فجر الإسلام أرغمت الأنوثة على أن تترك مكانها لذكورة كاسرة مزدهية بفعالها.

بعيدا عن الشعارات والأمجاد وإعلاء البطولات الوهمية ينهض الحكي ويضطلع بأشدّ أدواره خطورة فيلملم الحكايات ويصهرها والرواية تنهض وتكون. وسواء كانت الحكايات تروي تغريبة امرأتين تقتسمان فراش رجل واحد في ظل سلطان Sultane Ombre أو تغريبة نساء روّعهن الاستعمار في LAmour, fantasia أو نساء حظين بحبّ الرسول ثمّ أرغمن على الرحيل بعيدا عن المدينة المنورة درءا لكيد الرجال وسطوتهم في رواية بعيدا عن المدينة المنورة Loin de Médine فإنها تظلّ بمثابة مجمع للذاكرة. هذا ما تنهض الكتابة الروائية لتحققه. لذلك تتشبث بالتاريخ لا لتسايره بل لترغمه على أن يفصح عما يتكتم عليه من وجع بشريّ تجسّده الحكايات الصغيرة التي تتوالد. إن الحدث التاريخي يُستدعى ويتحوّل إلى قادح يفجّر حشودا من الحكايات. حتى أن فعل القصّ نفسه يتحوّل إلى طقس جماعي تشترك فيه الشخصيات والموجودات جميعها. البشر يحدّثون والأماكن تُحدّث والأشجار، تُحدّث وتنهض الحكاية لمقاومة النسيان.

تنشأ بين الرواية والتاريخ من جهة كونه جماع الوقائع والأحداث علاقات تجاور وتناوب، أو تشابك وتماه. فتضعنا الكتابة الروائية في حضرة الغرائبيّ المتكتّم على نفسه في صميم التاريخي. ويسلّمنا التاريخي (الوقائع والأحداث المتعارفة) إلى المنسيّ من الوجع البشري وفق نسق، بموجبه، تصبح علاقات التشابك والتناوب والتجاور التي تتوالى بشكل دوري بمثابة قانون إيقاعيّ لا يخلو من الدلالة: إن التاريخي مجرد غلالة تتستّر على محنة الكائن المحجّبة في أقاصيه وتلاوينه. والغرائبيّ هو البعد المنسيّ ممّا نحسبه أليفا ونخاله معادا متعارفا مكرورا. وبذلك تصبح الكتابة حدث ترحال في ذلك الحيّز الدقيق الممتدّ في المابين.

إن الكتابة لا تصف واقعا بل تتحوّل هي نفسها إلى واقع. إنها عبارة عن لملمة لمزق من حيوات مخافة أن يطالها النسيان. لذلك تتمرّد الرواية على نفسها من جهة كونها حكاية متخيّلة وتنشدّ إلى الواقع حتى أنها تكاد تعلن عن نفسها لا باعتبارها حكاية مبتدعة على سبيل التوهّم ومن قبيل التخيّل بل باعتبارها تدوينا وإشهادا على ما يتكتّم عليه التاريخ من وجع بشري.

التاريخ يكتبه المنتصر كما يعبّر غرامشي. والشخصيات جميعها في أغلب أعمال آسيا جبّار مهزومة تحيا الرعب

والخوف وتلقى أقدارها بشكل فاجع.
إن التاريخ يكتبه المنتصر. ولا خيار قدّام المرأة باعتبارها قد غيّبت من التاريخ وأرغمت على الصمت إلا أن تحتمي بالسرد حتى تدوّن الحكاية كي لا تُنسى. لا سيما أن الذاكرة ليست مجرّد إدراك يحفظ الوقائع. إنها ملكة مقاومة لسطوة الموت وسلطته.
هكذا يتبيّن أن توسيع الكتابة لدائرة امتداداتها واحتضانها للحكايات والحيوات، هو ما يمنحها هويتها من جهة كونها حركة لا وجود لها خارج امتداداتها. لكن تلك الامتدادات لا تتمّ بواسطة قانون التداعي أو قانون التضادّ. وما أعنيه بقانون التداعي إنما هو محاكاة الكتابة للكيفيّة التي تطرح حسبها الذاكرة مخزونها في شكل تداعيات أو ومضات. ذلك أن الامتدادات عبارة عن حشود من الحركات والحكايات التي تتوالد غزيرة لا تكلّ ولا يدركها التوقّف. فتصبح حركات الكتابة ولوحاتها ومشاهدها وصورها كما لو أنها تتراءى على أديم مرايا مهشّمة. أو لكأن الكتابة محكومة من الدّاخل بنوع من الفيض الدّائم. ذلك أنها قائمة على نوع من التراكب بين مستويات الخطاب هو الذي يجعل من الحكي حدث تفكيك للتاريخ. لا يعلن حدث التفكيك عن نفسه صريحا، بل يتّخذ لنفسه مسارب ملتوية مواربة. ويرد في شكل إيهام بأن الكتابة تتعمّد خلق نوع من التوازي بين الواقعة التاريخيّة والسيرة الذاتية، فيما السيرة الذاتية إنما ترد لتخترق الوقائع التاريخيّة وتفضح ما يتخفّى وراءها. وهذا الذي يتخفّى وراءها إنما هو الحكاية كما جرت فعلا، حكاية المرأة الجزائرية والمرأة المسلمة كما يجب أن تدوّن وتحفظ وتؤثث ذاكرة الأجيال.
لذلك تكفّ السيرة في أغلب أعمال آسيا جبّار عن كونها سيرة فرد، وتصبح نوعا من الاستحضار لتغريبة المرأة المسلمة و تأريخا لناس يمضون لملاقاة أقدارهم المروّعة ومصائرهم الفاجعة كأنصاف الآلهة، دون مواربة ودون دهاء. هذا أيضا ما تنهض الكتابة لتقوله فتتشكّل لا باعتبارها مجرّد حكي وإنشاء وتخيّل، بل تنهض باعتبارها جسدا مأهولا بالفقد. والفقد هو ما يجعل منها خطاب إدانة وإشهاد. لذلك تبتني حشودا من المشاهد تجسّد الحيوات والأزمنة التي طالها الفقد وطواها الغياب.

* * *

الثابت أن هذه الطرائق في تشكيل الكلام وتوليد الحكايات وتوزيعها هو الذي يوهم بأن الكتابة الروائية في أعمال آسيا جبّار قد تحولت إلى فوضى عارمة بلغت ذرى لا يمكن لها أن تنتظم بعدها أبدا. لكنّ هذه الفوضى ليست سوى خدعة متأتّية عن رغبة المؤلّفة في إخفاء كنوز النصّ وتعتيم دلالاته حدّ اللّبس والتعمية أحيانا. وبذلك يتمّ إيهام المتلقّي بأن الفوضى واللعب المجاني بالأزمنة والحكايات هي المحرّك الذي عليه جريان حدث السرد. لكن حالما يقع تملّي طرائق الكلام في التشكّل والتقدّم والتّعالق ينكشف النظام الصارم الذي لا يترك أيّ شيء للصدفة أو للاتّفاق والبخت. فداخل هذه الفوضى ثمّة نسق يستند إلى عقل مدبّر يمتلك مقدرة فائقة على استلال الحكاية من معدنها الأساسي أعني الحياة، حياة الناس البسطاء الذين عانوا من الاستعمار والقهر وعاشوا الإقصاء والتغييب قصد تدوينها وتأثيث الذاكرة لا بما يقوله التاريخ الرسمي، بل بما يتكتّم عليه ويحجبه. ومن هنا بالضبط، تستمدّ الكتابة شرف الاسم. إن الكتابة لا تصف ولا تنقل بل تبتني الحقيقة التي تعلن عنها. وهو ما يحوّلها إلى مدوّنة لحكاية تكشف عظمة الكائن حين يحاول أن يكون سيّد سؤاله وسيّد مصيره داخل تاريخ مسيّج بالويلات والمظالم والدياجير.

ثارات النسق الروائي ومكر الاستشراق

لقد مثّل الاتكاء على التاريخ في نصوص آسيا جبار وحرصها على منح المرأة حقّها في أن تقول ذاتها وإدراجها لمقتطفات من سيرتها الذاتية القوانين التي عليها جريان الكتابة. بل إن هذه القوانين نفسها هي التي مثّلت سرّ قوّة النصوص وأسهمت في ابتناء أدبيتها وهي التي مكّنت آسيا جبّار من تأسيس عالم روائي خاصّ . لكن ظاهرة العوْدة المستمرّة إلى القوانين ذاتها أعني توظيف التاريخ/وإدراج مقتطفات من سيرة المؤلّفة/ورصف حكايات منتزعة من الواقع، قد وضعت الكتابة في حضرة مآزق عديدة تكشف عنها رواية آسيا جبار الأخيرة المرأة التي لا قبر لها .La Femme sans sépulture وهي رواية تشير صراحة إلى أن استخدام التقنيات ذاتها والعودة إلى المواضيع نفسها هي التي جعلت المؤلّفة تحاكي نصوصها السابقة. كأن المؤلّفة قد طلبت من التقنيات ذاتها أكثر مما تقدر على تحمّله والإيفاء به

فانقلبت عليها وأوقعتها في التكرار والاجترار. حتى أنه إذا تمّ التغاضي عن كون أغلب الروايات التي أنجزتها المؤلفة تتكئ على القوانين نفسها وتستعيدها استعادة تامّة أو تكاد فإن الناظر في روايتها الأخيرة المرأة التي لا قبر لها La Femme sans sépulture الصادرة سنة ٢٠٠٢، سرعان ما يدرك أن القوانين والثوابت التي درجت المؤلّفة على تكريسها والاتكاء عليها (التاريخ/السيرة/حكايات نسوة عاديات) قد وصلت بها إلى الطريق المسدود.

فلا شيء تقريبا يمكن أن يعدّ جديدا أو مبتكرا في رواية المرأة التي لا قبر لها. فمنذ سنة ١٩٨٠، تاريخ نشر مجموعة القصص التي تحمل عنوان نساء جزائريات في شققهن Femmes d Alger dans leur appartement، لم تتمكن أعمال آسيا جبّار من افتتاح آفاق جديدة من جهة بنية الرواية واستراتيجيات الكتابة ومن جهة الموضوعات. إن الرواية الجديدة تستعيد التقنية ذاتها فتزاوج بين التاريخ كما ترويه نساء جزائريات عشن في فترة الاستعمار وبعد التحرير وتضمّ المؤلفة صوتها إلى صوت النسوة اللاتي يتولّين فعل القصّ فتدرج بعضا من وقائع سيرتها الذاتية. وتعمد في الآن نفسه إلى الاتكاء على ما ورد في بعض الوثائق التاريخيّة التي ترى أنها تخدم عملها. حتى أن من يقرأ هذا العمل سيجد نفسه عائدا على عقبيه يستكشف طرقا كان قد تجوّل في كلّ تفاصيلها في رواياتها السابقة.

للموضوع المحببّ لدى آسيا جبّار ثاراته أيضا. فلقد نذرت المؤلّفة أعمالها لكتابة تغريبة المرأة المسلمة بهدف إعطائها فرصة الخروج من منطقة الصمت ودائرة العتمة. بل إن الكتابة قد نذرت نفسها للانتصار لقضايا المرأة الجزائرية والمسلمة عموما. وجاءت الكتابة لتفضح ما يتكتّم عليه التاريخ من إقصاء للنساء وتغييب لهن. لقد تمكّنت المؤلّفة من تنويع الأرضية التاريخية التي تستند إليها في مجمل رواياتها. لكن الموضوع ظلّ واحدا يستعاد. وسواء تناولت الكتابة منزلة المرأة المسلمة بعد وفاة الرسول أو تناولت منزلة المرأة في عهد الاستعمار بالجزائر أو تحدّثت عن المرأة بعد الاستقلال، فإن صورة المرأة تظل واحدة أو تكاد. إنها صورة نمطيّة معمّمة. صورة امرأة لا تملك قدّام سطوة الرجال سوى الاحتماء بالصمت والتشهير بالذكورية الكاسرة التي تحكم عليها بقدر لم تختره. نقرأ مثلا رواية ظل سلطان ص٨٠:

كنت تتخيّلين الخارج الذي يعجّ بالذكور يتسكّعون بإيقاع مرتجل... لكنك لم تكوني قد فهمت شيئا: حين يخرجون من البيوت إنما يكون ذلك ليعرضوا جراحاتنا، تلك الجراحات التي أثخنونا بها طيلة أجيال: آباء فظيعون، وإخوة متواطئون يلتذون بإخراس أجساد النساء.

((Tu imaginais le dehors encombré de males qui déambulent selon un rythme improvisé... Or tu n`avais pas compris : quand ils sortent c`est pour exposer nos blessures celles que pendant des générations ils nous ont appliquées en stigmates
- Pères terribles frères tacitunes qui s ammurent
- dans l ensevelissement imposé aux corps femelles !
- (Ombre Sultane p. 80).

إن تصوير المرأة المسلمة على هذا النحو القاتم الفاجع من شأنه أن يخدم الرواية ويخدم الطرح الايديولوجي الذي تنشد المؤلّفة إيصاله إلى المتلقّي. لكن هذه الصورة النمطية المعمّمة في الزمان والمكان تجعل الكتابة تتردّى في دائرة المطلقات. فتبدو الجزائر والعالم الإسلامي عموما عالما جحيميا كابوسيا. إنه جحيم المرأة الذي لا تملك منه فكاكا أو خلاصا. ومن هنا تتسلّل الرؤية الاستشراقية الظلامية إلى أعمال المؤلّفة. فلقد حرصت العديد من الخطابات الاستشراقية التي كتبها رحّالة من أمثال بوكلير موسكاو في كتابه سيميلاسو في أفريقيا (١٨٣٥) وضباط ساهموا في غزو البلدان العربية من أمثال جوزيف ماري موارية في كتابه مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨) وروائيون فرنسيون من أمثال جورج ديهامل في روايته الأمير جعفر (١٩٢٤)على أن ترسم للمرأة المسلمة صورة المرأة مقيمة في غياهب جحيم الشرق. والمرأة التي ترسمها آسيا جبار لا تختلف في شيء عن تلك التي وصفها هؤلاء. وتلك مكائد المتخيلات التي تبنتها الخطابات الاستشراقية. وهي متخيلات كثيرا ما تسلّلت إلى الثقافة العربية وتلقفت الخطاب العربي المعاصر سواء كان رواية أو شعرا أو تفكيرا نقديا.

عافية جيل الستينيات

قطار القعيد ونوافذ الغيطاني

عفاف عبد المعطي*

أبناء جيل الستينيات الروائي في مصر عاصروا مرحلة سياسية غنية بالأحداث ادت إلى مرحلة اجتماعية مغايرة، جعلهم ذلك يجنحون إلى الكتابة الواقعية عن مدى التردي الاجتماعي الذي حاق بالواقع العربي.

يعد كلُ من يوسف القعيد وجمال الغيطاني كاتباً من جيل الستينيات الروائي الذي ظهر بجلاء في مرحلة مفصلية من تاريخ الرواية المصرية تتمثل في نكسة ١٩٦٧. ذلك الجيل الذي حمل على عاتقه مسؤولية تغيير طرائق الكتابة الروائية سعياً إلى ما يُعرف بالكتابة الجديدة، واختار من مادة الواقع ما يقدم به صورة للمجتمع المعيش. وقد نشأ أبناء هذا الجيل في ظروف متباينة، بينما كانت هناك ظروف عامة بمثابة عامل مؤثر في هذا الجيل أولها أن التيارات الفكرية والمدارس الأدبية التي شاركت في صنع فكره وحساسيته (من جانبها الأيديولوجي والجمالي) لا يمكن حصرها بين ما هو قديم وما هو جديد، وبين ما هو مباشر قادم من الحركة الاجتماعية / الثقافية المحيطة بهم في مصر والعالم العربي، وغير مباشر قادم من مصادر التأثير العقلية الأجنبية من فلسفة وفكر سياسي وفنون وتاريخ وأعمال أدبية ونقدية وموسيقية وتشكيلية.

والثاني هو تشابك كل تلك المؤثرات المباشرة وغير المباشرة الاجتماعية والعقلية وتفاعلها الدائم مع رغبتين متلاحمتين نبعتا- دون شك - عند أجيال سابقة من الأدباء المصريين ولكنهما بلغتا مستوى من النضج الواضح عند أدباء جيل الستينيات رغبة في تحليل الواقع المعيش والنظر إلى الثقافات السائدة - المحلية والواردة - في ضوء الفهم النابع من الاجتهاد

* ناقدة من مصر

الخاص لكلٍ من هؤلاء الأدباء، ثم جنوحاً إلى تأصيل الفكر الشخصي في ضوء إدراك الاديب لتجاربه الاجتماعية والذهنية وما حصّله من تجارب الآخرين المعاصرين له من جيله أو من الأجيال الأخرى فحينما كان جيل الستينيات قد بدأ يدرك ذاته (كتب القعيد روايته الأولى «الحِداد» ١٩٦٩ بينما سبقه جمال الغيطاني بقصصه القصيرة «يوميات شاب عاش ألف عام») وهي نصوص كان لصدورها في مرحلة باكرة من عمريهما تمثيل لما حمله جيل الستينيات من نصيب مما وصل إليه من إرث آبائه منذ ظهور رواية محمد لطفي جمعة«وادي الهموم» ١٩٠٥ – ثم «عذراء دنشواي» ١٩٠٦ لمحمود طاهر حقي. فإذا ما انتقلنا سنوات عدّة بعدهم نجد أولى المحاولات الروائية التي صار في إطارها تحديد بدايات الرواية المصرية عندما صدرت رواية «زينب»(١). ومع انتهاء الحرب العالمية الأولى تعددت المحاولات الروائية في اتجاه امتلاك يضعف ويقوي لأدوات الرواية كما فهمها الغرب في عصره الذهبي. وفي سنة ١٩٢٢ أصدر عيسى عبيد روايته«ثريا»، ثم أصدر محمود تيمور«الأطلال» ١٩٣٤. كما أصدر طاهر لاشين «حواء بلا آدم» ١٩٣٤، وهكذا بدأت مساهمة المدرسة الحديثة في بناء الرواية تتضح شيئاً فشيئاً ؛ فظهرت نصوص لكتاب أبدعوا في أنواع أدبية أخرى. إذ ألف توفيق الحكيم «عودة الروح» ١٩٣٣ و«يوميات نائب في الأرياف» ١٩٣٧ و «عصفور من الشرق» ١٩٣٨، وألف طه حسين«الأيام» ١٩٢٩ و«دعاء الكروان»١٩٣٤ و«أديب» ١٩٣٥، وألف العقاد «سارة» ١٩٣٨ والمازني«إبراهيم الكاتب» ١٩٣٢ ثم إبراهيم الثاني(٢)، وهكذا اشتملت هذه المرحلة على محاولات متفرقة في مجال الرواية.

فإذا انتقلنا إلى رواية الأربعينيات نجد أنه ظهر ما يعرف بالرواية الاجتماعية. وفي إطارها يندرج عدد كبير من الروائيين وإن اختلفت انتماءاتهم الفنية. وتعتبر رواية «القاهرة الجديدة» ١٩٤٤ لنجيب محفوظ – التي تجاوز بها مرحلة الرواية التاريخية التي بدأ الكتابة فيها بـ«عبث الأقدار» ١٩٣٩ – ثم «رادوبيس» ١٩٤٣، ثم «كفاح طيبة» ١٩٤٤– حجر الزاوية الذي يعكس تحول محفوظ من مرحلة إلى أخرى، كما تعلن عن تبلور الاتجاه الواقعي الذي سيصبح مدرسة واضحة المعالم تبلغ قمتها مع الثلاثية «بين القصرين ١٩٥٦ – قصر الشوق ١٩٥٧ السكرية ١٩٥٨»، وفيها جسّم نجيب محفوظ الواقعية أفضل تجسيم عندما جعل الشخصية تخضع لشروط ثابتة خارجة عن نطاقها كالبيئة العامة والوراثة بمختلف أشكالها.

وقد تكاثر آنذاك كتاب الواقعية وتنوعت نصوصهم فرواية «الأرض»١٩٥٤ لعبد الرحمن الشرقاوي تختلف في موضوعها عن روايات نجيب محفوظ. إذ ركزت على الصراع بين الفلاح والسُلطة واحتلت قضية الأرض وما يتعلق بها من أوجه الحياة في الريف المصري مكان مظاهر الحياة الشعبية في القاهرة القديمة، كما تبدو لنا في روايات نجيب محفوظ مما يبعدها أكثر عن مظاهر الرواية التسجيلية ويقربها من مفهوم رواية الواقعية الاشتراكية. ولئن اقترب فتحي غانم من الواقعية الاشتراكية في روايته«الجبل» ١٩٥٩؛ فإن نصوصه الأخرى كانت أقرب إلى الواقعية الجديدة ولا سيما رواية «الغبي» التي استخدم فيها الحرف بديلا عن الكلمات حين تحول الغبي إلى حرف (غ). كما احتلت رواية«الحرام» ١٩٥٩ ليوسف إدريس مكانة خاصة في هذه المرحلة حيث تصف الأوضاع الاجتماعية التي يعيشها عمّال فصليون (ترحيلة)، وتركز على المصائب التي ألمّت بفلاحة فقيرة تُغتَصَب من أجل البحث عن قوت يومها وأطفالها وزوجها المريض، وتنجب حراماً فتقتل الوليد وتموت مصابة بحمى النفاس.

ولئن كان نجيب محفوظ قد أنجز نصوصاً على قدر كبير من الأهمية قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ ثم انقطع عن الكتابة فترة زمنية امتدت إلى سبع سنوات حتى ١٩٥٩؛ فقد أتاح الفرصة لمجموعة من الروائيين – من الجيل التالي عليه – أن يُظهروا إبداعهم الذي يختلفون عنه من حيث منطلقاتهم الفكرية وانتماءاتهم السياسية لكي يبدعوا في إطار الواقعية، وبذلك أضحت الواقعية واقعيات طبقاً لتنوع كُتّابها، كما أن هذه المرحلة مكّنت

نجيب محفوظ من الانتقال إلى مرحلة جديدة من الواقعية. وإذا اعتُبرت رواية «أولاد حارتنا» التي صدرت مسلسلة في جريدة الأهرام ١٩٥٩ «ضرورة فكرية تُحَتِّمُها نهاية الثلاثية التي هي حصيلة لفلسفة نجيب محفوظ عامة في رواياته السابقة»(٣)؛ فإن روايتي «اللص والكلاب والسمان والخريف» ١٩٦٢ هما حجر الزاوية لمرحلة ما يسمّى بالواقعية الجديدة في مسيرة نجيب محفوظ التي اختتمها مع نهاية الستينيات. يصف غالي شكري نجيب محفوظ بأنه «روائي مرحلة الانتقال بحق. وهي مرحلة محلية وعالمية في آن،وهو انتقال فكري وحضاري معاً ؛ لذلك كانت شخوصه وأحداثه ومواقفه مزدوجة الوجوه والرموز والأغطية»(٤). إن نجيب محفوظ الذي مر بتجارب مختلفة واستوعب أشكالاً متنوعة فتح باب المغامرة الفنية أمام الروائيين الشبّان أي جيل الستينيات؛ إذ هيأ القراء لتقبل المغامرات في الشكل، وأتاح لكل منهم أن ينفرد بتجربة محددة ويتابع مساراً محددا. هكذا أمكن أن تتعمق التجارب المتنوعة، فيصبح التراث منهلاً بأشكال مختلفة عند جمال الغيطاني، كما تصبح التجربة السياسية المباشرة مصدراً ليوسف القعيد.

وعلى هذا الأساس نعتبر هذه المرحلة تجاوزا. فقد ظهرت مجموعة من الروايات إلى جانب روايات محفوظ «جاءت تحمل معها مؤثرات التجاوز وتعمق الرؤية الواقعية من خلال أشكال جديدة مركبة تضرب في أعماق الذات الفردية والجماعية وتحقق الشعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج» (٥). وقد هيمن الاتجاه الجديد – الذي جاء مع كتاب جيل الستينيات – على هذه المرحلة فاستعملت مصطلحات كثيرة للتأكيد على صفة التميز فيها من بينها مصطلح «جيل الستينيات». وقد سُجِّل اعتراض بعض نقاد الأدب على ذلك خاصة «أولئك الذين ينظرون إلى الأدب بوصفه جزءاً من كلية اجتماعية تاريخية محددة، و لوحظ أن مصطلح» أدباء الستينيات «قد لاقى انتشاراً واسعاً في الصحافة ودور النشر وهو يعني» مجموعة من القصاصين والروائيين وربما بعض النقاد الذين ظهروا في الستينيات محاولين شق تيار متميز في الثقافة المصرية»(٦).

ويصف محمد برادة نصوص عَقد الستينيات الحافل بالتغيرات قائلاً: «في الستينيات بدأت تظهر كتابات روائية جديدة تتميز بحساسية مغايرة للحساسية الرومانسية والواقعية والمثالية التي طبعت أعمال جيل الرواد والمؤسسين، وكان هذا التحول في الكتابة الروائية – وأيضا الشعرية والقصصية والمسرحية – متصادياً مع بروز وعي انتقادي متجه الى إعادة النظر في الموروثات والمستوردات من القيم وأنماط التفكير والتحليل ذلك أن نمو المجتمعات العربية لم يستجب لتطلعات الأغلبية نحو العدالة والتقدم والتوازن، وكانت الاستقلالات السياسية فترة لانجلاء الأوهام، وانكشاف سرابية الاختيارات الليبرالية والثورية، وجاءت الاحباطات لتؤكد المأزق الشامل، ولتفسح المجال أمام الأصوات الانتقادية التي تنأى عن الشعارات والخطابات المطمئنة المتفائلة لتعتنق التحليل التاريخي والاجتماعي، ولتصغي إلى اسئلة الواقع ولغته المعقدة الكاشفة للحقائق»(٧).

وتم ربط نشأة هؤلاء الأدباء بعلاقاتهم بالسلطة السياسية. فهم من ناحية أبناؤها الشرعيون الذين نشأوا معها وترعرعوا في أحضانها وشهدوا انتصاراتها وانتكاساتها، ومن ناحية أخرى يحاولون الخروج على مفاهيمها الفكرية ومناحي التوجه والسلوك لديها.

وهكذا يظهر أن أبناء جيل الستينيات الروائي في مصر كما عاصروا مرحلة سياسية غنية بالأحداث ادت إلى مرحلة اجتماعية مغايرة، جعلهم ذلك يجنحون إلى الكتابة الواقعية عن مدى التردي الاجتماعيالذي حاق بالواقع العربي.

١- نص يؤكد بؤس الواقع

من يقرأ نصوص الكاتب يوسف القعيد– التي بدأت منذ عام ١٩٦٩ بنص رواية«الحداد» واستمرت لمدة أكثر من ثلاثين عاما وقد بلغت تسعة عشر عملا روائيا – يدرك أن القعيد يحمل همّا اجتماعيا بكل تناقضاته وإيجابياته وسلبياته، ولهذا تكشف نصوصه الأدبية عن مدى التفاعل بين الذات وبين الواقع الذي تعيش فيه

وتتأثر به، وقد اتخذ القعيد من الواقع المصري منبعا ثريا يستقى منه قضاياه مؤمنا بأن الأديب الحقيقي هو الذي يستطيع أن يجعل من الأدب وسيلة للتغيير والتجديد لكل ما يعتري المجتمع من أعطاب، ويمكن ارجاع ذلك إلى طبيعة الحقبة التي عاشها وعاصرها أي منذ ستينيات القرن الماضي، وقد حفلت بالكثير من التطورات المفاجئة والصراعات والتناقضات المعقدة على شتى الأصعدة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية.

وقد اختار يوسف القعيد نهج الواقعية وسار عليه منذ البداية، فكان واقعيا اشتراكيا يلتزم بقضايا الفقراء والمقهورين والفلاحين الذين يعانون مرارة الفقر والجوع والعري وبشاعة التخلف والجهل، وحرص على تقديم رؤية موضوعية للحياة المصرية منزهة عن الأحلام الرومانتيكية السابحة في عالم الخيالات والأوهام. وتشهد على ذلك موضوعات رواياته وعناوينها (الحرب في بر مصر- يحدث في مصر الآن - شكاوى المصري الفصيح - وجع البعاد)، فأزمة الواقع المصري، وقضية غربة الأبناء عن الوطن الأم احتلت جزءا متراميا من تاريخه الروائي.

ومؤخرا صدر له نص «قطار الصعيد» عن دار الشروق بمصر. والنص مفعم بالتفاصيل التي لا يدركها سوى المصريين الكادحين، قصة رواية «قطار الصعيد» قد تكون تقليدية، لأنها رحلة يقوم بها صحفي بحثا عن تحقيق في جريمة قتل، وهذه التيمة ليست جديدة على الرواية المصرية، فهي تذكرنا بنص الجبل للكاتب فتحي غانم الذي ذهب بطلها المحقق كي يكشف سر قضية حيوية - في صعيد مصر السفلي - تتمثل في معرفة أسباب عدم ترك أهل الجبل له وحفرهم فيه إيمانا بوجود كنز عظيم. رواية قطار الصعيد هي الأخرى عبارة عن رحلة بحث، ولكنه ليس بحثا فقط، بل هو بحث مائز يكشف عن قضية قتل قامت بها سيدة في مدينة المنيا، وهو ليس قتلا عاديا، بل قتلا مزدوجا، حيث قتلت زوجها وحارسه في آن معا.

ومن خلال هذه القضية التي قد تبدو عادية، تُلمّس الرواية على قضايا شديدة الحساسية تستوثق المجتمع المصري، ليس في جنوبه - المتمثل في الصعيد- فحسب، بل في الواقع الاجتماعيلهذا المجتمع بأسره.

زمن النص

يقع زمن نص «قطار الصعيد» للروائي يوسف القعيد في نهاية السبعينيات من القرن العشرين، ومن المعروف أن هذه الحقبة من تاريخ مصر كانت أكثر الحقب غضاضة في تاريخ الأمة المصرية، حيث استفحلت عيوب الانفتاح الاقتصادي الذي أدى الى وجود طبقتين من الشعب، طبقة تعاني الفقر المدقع، وطبقة تعاني من الثراء الفاحش، أو كما يكتب عنها يوسف القعيد (طبقة تموت من الجوع، وطبقة تموت من التُخمة) وبينهما الطبقة التي تقع في الوسط وبالكاد تلملم حياتها. وقد عبّر النص عن عيوب هذا الزمن في لغة بليغة موجزة «هرب الرجال، هجرة جماعية، خرجت البنات، أموال البترول جاءت، والمجلات ملأت الشوارع، والتلفزيونات في كل بيت، وجوازات السفر في الأيادي، والدولار ظهر على المقهى وفي الحقل» (قطار الصعيد - ص ٤٣) لقد أراد القعيد ان ينقد هجرة الأراضي الزراعية وترك الفلاحين لها بحجة السعي وراء لقمة العيش في الخليج، لكنه كشف أيضا عن مدى المساوئ التي تقع من جراء ذلك على الأمة المصرية، فينفق العائد كل أمواله على اللهو، ثم عندما تفنى يعود من حيث أتى، وكل هذا يتم على حساب الأرض الزراعية، وعليه تحولت القرية الجميلة التي كانت تنشر خيرها على المدن الى مدينة أخرى.

ولأن النص تقع أحداثه في صعيد مصر (إحدى قرى مدينة أسيوط) وفي هذا الزمن - أيضا - كانت عملية الثأر متفشية بين العائلات، فقد أجاد الكاتب طرح هذا الفعل «فجأة دوى صوت الرصاص، هذا أقوى صوت سمعته في حياتي، رأيت بعيني رشاشات تنطلق منها النيران في الميدان، صفق واحد من الشبان الذين أطلقوا الرصاص وعندما جاءه صبي المقهى مرعوبا، سأله إن كان قد شاهد أو سمع أي شيء، نفى الصبي.. قال الضابط موجها سؤاله لكافة الجالسين: من رأى القاتل ؟

لم يرد على الضابط أحد، كانوا يتعاملون مع الحدث على انه عادي ويومي لم تكن هناك دهشة في الأعين ولا استغراب على ملامح الوجوه» (ص٦١) فالخوف من الإدلاء بمعلومات عن الحادث أكبر من سطوة الشرطة على الشعب، فعندما يسأل الضابط عن الفاعل او الحادث لم يجبه أحد، فهذا يعني سهولة سيل الدم في الصعيد وسرعته وحدوثه أي وقت، في بلاد الدم الذي يطغى فيها الصمت على الحقيقة، مما يدفع الى استمرار جريمة الثأر وتفشيها بدلا من النهوض للقضاء عليها.

لقد سافر الصحفي في مهمة محددة الى جنوب مصر، لمعرفة دواعي جريمة قامت بها امرأة «زوجة شابة قتلت زوجها وعشيقها في لحظة واحدة، وسلمت نفسها للبوليس بعد ذلك». لكن من خلال زاوية النظر الصغيرة هذه يكتشف جرائم أكبر منها. ولئن كانت هذه الجريمة النكراء خلفها دواعيها النفسية والإنسانية التي طرحها القعيد بخبرة الكتابة التي مارسها منذ أكثر من ثلاثين عاما، فإن هذا النص كان مجالا فسيحا لذكر عيوب السبعينيات التي طرحت لأول مرة في تاريخ مصر مقولة عنصري الأمة (الأقباط / المسلمين) وقد كشف النص عما عاناه المجتمع بأثره من هذه التفرقة.

ذهب الصحفي الى الصعيد كي يستكشف جريمة صغيرة، لكن هاله ما وجد من جرائم أخرى أكبر منها تنخر في جسد الوطن، وقد ظهرت جماليات اللغة الروائية للقعيد عندما كشف عن مدى القنوط الذي عاناه الصحفي واليأس الذي عاد مُحملا به بعد فضح واقع الجنوب، فيعود من حيث أتى ويستصغر ما ذهب بشأنه أمام ما وجد، فلا يكتب. وهو يؤكد أنه لا حرية لكاتب في مجتمع غير حُر يعمد إلى قمع الحريات ومصادرة الأقلام وممارسة القهر والضغط على أصحاب المواقف الجريئة الثابتة. فالحرية للسلطة تفعل ما تشاء، ولشعبها مطلق الحرية في تأليه الحاكم والتمتع بصوره على شاشة التلفاز، وعندئذ ما حاجة الناس إلى الحرية في بلد يعاني القهر والضغط من جهة، والجهل والأمية والفقر من جهة أخرى؟ ففي عصر الانفتاح والديمقراطية الزائفة والحرية الهشّة التي آلت إلى هجرة الكثير من المثقفين إلى خارج مصر، كتب رئيس الدولة(أنور السادات) في مذكراته«أنا أصدر في كل قرار أتخذه وكل عمل أقوم به عن الإيمان الراسخ بحق الإنسان في الكرامة والحرية والسلام والمساواة»(٨).

وإزاء هذا الموقف يقع الصحفي المثقف الذي يمثله بطل رواية قطار الصعيد في هوة عميقة تفرق بين الشعار المعلن الزائف وبين الممارسة الفعلية على أرض الواقع، في زمن كان الإحساس بالحرية باعتبارها قيمة مهدرة يعود حسب رؤية القعيد«كان حديث العام عن الحرية يؤكد دائماً أن الحرية السائدة هي حرية الفئة الحاكمة فقط في أن تفعل ما تشاء وليست حرية المجتمع كله أي حرية مجموعة مرتبطة بالحاكم والباقي مجرد استكمال ديكوري» (٩).

فضلا عن أن حبس الكلمات ومصادرة الأفكار واصطياد الخواطر هي المأساة الكبرى التي وقع فيها الصحفي/الراوي في مجتمع الصعيد فقدر المرارات والرقابة والممارسات السلطوية الضاغطة والقمعية الخانقة والشكل الزائف الهش الواهي للحرية المعلنة كلها دواعي لعودة الصحفي من مجتمع الصعيد الثأري دون ان يفعل شيئاً.

إن مفهوم يوسف القعيد لقضايا مجتمعه ترتبط بمفهومه للواقع وإحساسه به. فالعدالة الاجتماعية عند القعيد حق طبيعي ومطلب شرعي وضروري وعامل فاعل في حياة الإنسان. فالإنسان لا يستطيع تحقيق ذاته وأداء دوره في المجتمع الإنساني من دونها،أو على الأقل دون الحصول على درجة منها، والفقر والظلم والإحساس بالقهر والطبقية دلائل على غياب العدالة الاجتماعية، وانعدام التكافؤ الاجتماعي.

قضية العدل الاجتماعي هي قضية العمر المحورية بالنسبة للقعيد الذي خرج من واقع اجتماعي ريفي ظل دائم التعبير عنه في رواياته كلها سواء في المرحلة التي كان الريف فيها هو محور اهتمامه، أم مرحلة تعبيره عن الواقع الاجتماعي المنحدر الذي تكسو به المدينةُ قاطنيها.

٢- ثقب النوافذ

الصعيد هو المرجعية الذهنية التي ينطلق منها راوى «نوافذ النوافذ» أحدث روايات جمال الغيطاني الصادرة عن دار الهلال بمصر، والغيطاني في هذا الجزء الثالث الذي سبقه بجزأين (خلسات الكرى ودنا فتدلى) من سلسلة ربما يكون من قبيل الحكي السيرذاتي، أي الذي ينطلق منه الكاتب وقد يضع بين ثنايا النص ما يتطابق مع بعض وقائع حياته. والصعيد / المكان هو الجامع المشترك بين رواية «قطار الصعيد» ليوسف القعيد و«نوافذ النوافذ» لجمال الغيطاني. يقول الراوي في الجملة الأولى من النوافذ«البيت الذي وفدت منه إلى الدنيا مثل بيوت الصعيد العتيقة كان مفتوحا على الداخل، الباب الرئيسى فقط يجتازه الداخل والخارج، الغرف حول الفناء المتصل بالكون لا سقف له، إلى الركن الأيمن الفرن، على مسافة منها الصومعة التي يحفظ فيها القمح أو الذرة أو حبات الدوم، غرف ثلاث تطل بأبوابها وعتباتها على الفناء» (ص٧).

في نوافذ النوافذ ينبغي أن نركز على دلالة العنوان، حيث النوافذ أطر تصور ما يراه الناظر عبرها كما أنها «تحدد وتعين المنظور وما يمكن للبصر أن يراه» وقد أراد جمال الغيطاني بهذا العنوان أن يؤكد عبر وجود المبتدأ(نوافذ) نكرة ثم تقديمه في جملة ناقصة مُعَرَّف بـ«ال» تأكيدا على أن النوافذ هي الهادي للمتلقي لما سوف تقدمه «نوافذ» الأولى من إبهام وسوف تعين من يبصر من خلالها على اتساع الرؤية للواقع المحيط به. والغيطاني يوقع قارئه في شرك حكيه الـ«لامتواني»، فالمتلقي في النص واقع في أسر حكي الراوي فقط ولا فرار منه، فالراوي هو المهيمن الذي يقدم ما يقدمه ويحذف ما يحذفه ويدخل متلقيه في أحبولة من السرد الدائري الذي لا يستطيع عبره الفكاك من أسلوب ألف ليلة وليلة بأي حال، بل إن الغيطاني لشدة تأثره بأسلوب ألف ليلة وليلة –الذي اتبعته شهر زاد راوية البشرية الأولى– يذكره بالفعل في النص «بعد بدء قراءتي لألف ليلة وليلة استعيد بعض حكاياتها فكأنها من تجاربي المحسوسة لا ادري ايهما الحقيقي وأيهما المتخيل ؟ كنت أحوِّل السطور إلى صور ومواقف وانفعالات أحيانا أبكي جَلَد كازيمودو ومرة ألتزم الصمت حزنا على مصرع دارتنيان النبيل وأمسك أنفاسي عند خروج المحبوس من القمقم المختوم وتهديده للصياد الفقير».

نوافذ أولى- نوافذ الفزعات – نوافذ الرغبة- نوافذ السفر–نوافذ الظهور–نوافذ الروح–نوافذ مؤدية.

تلك هي العناوين التي ضمها النص وكل عنوان منها يمثل مرحلة من مراحل تنامي الراوي فالمرحلة الأولى هي التي تكشف لنا مهاد حياته بينما عبر المراحل الأخرى تنكشف حياة ذلك الراوي الذي يؤثر على نفسه ألا يعرفه أحد سوى من خلال المروي منه عن نفسه، أما الشخصيات غير المُسماة في النص فليسوا أبطالاً بقدر ما هم علامات دالة على سرد الراوي واستشهاده بهما هو في سبيل تدعيم النص ولسبغ المصداقية عليه.

النوافذ الأولى تمثل الخطوة التي يقدمها الراوي كمقدمة للمراحل التالية التي تصب كلها في واقع استدعاء الكاتب لمسار حياته ومن يمرون على تلك الذاكرة الحية التي تحرك مسار الأحداث. ففي النوافذ الأولى يخلص الراوي في وصف المكان العتيق الذي ينتمي اليه وهو حي الجمالية بجانب حي الحسين أحد أحياء مصر المباركة (وهذا ما يذكرنا بثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة التي سردها عن المكان نفسه) يقول الراوي: «يخرج أبي بعد الظهر قاصداً مسجد وضريح مولانا الحسين، ثم إلى فندق الكلوب المصري حيث يلتقى بالقادمين من جهينة والنواحي الأخرى» وجهينة إحدى مراكز الصعيد حيث منشأ الراوي وذكرها يؤكد على التداعيالحر بين المكان القار فيه بالفعل والمكان الذي هاجر منه ولا يزال عالقاً بالذاكرة. يقتصر السرد في النوافذ الأولى على مرحلة الطفولة والصبا للراوي والعادات المستشرية في درب قرمز بالجمالية حيث يسكن، وقد زاد في اسلوب شائق عبر ذكر سلوكيات الجيران النابعة من التواجد في الحي الشعبي «هذه شقة أم سعيد وتلك ام أحمد الاخوانجي (نسبة إلى الإخوان المسلمين) وتلك شقة سعودي الجزار في بيت الفص، لا أذكر إلا سيدة واحدة كانت تصفها

بالحلبية ربما لأنها كثيرة الجار تقف حافية في الحارة وبدون ملاءة لف بقميص النوم الذي يبرز ولا يخفي تأتي من الحركات ما يدفع بالأمهات إلى إقصاء الأولاد عن النوافذ والشرفات حتى لا يخدش حياؤهم» فالحي الشعبي الموصوف -أيضاً- عبر النافذة هو الذي يسلك أهله جزء من سلوكهم بما يتضاهى معه. فالمجتمع المغلق الذي يمثله الحي يجعل الكل يرصد حركات الكل في آن ويترصد لبعضه على أقل الأفعال في آن آخر. وكل سكان الحي خاضعون لرؤية الراوي وتحليله لهم عبر النافذة التي تمثل له الرؤية الثاقبة «بيت السني نسبة إلى الشيخ السني بمجرد ظهوره في الشرفة يعبق الهواء بالمسك حرفته قدرته التي لا ينافسه فيها أحد هي تركيب العطور لمحبي وزوار مولانا» هذا نموذج النموذج البشري الآخر «فتحي الكهربائي متوسط القامة عدو الشمس يرتدي قميصاً وبنطلوناً لباس معظم رجال الحارة الجلباب بنوعيه بلدي وافرنجي فتحي يعمل بورشة كهرباء لكنه يذاكر في مدرسة ليلية بالفجالة ليحصل على البكالوريا» والى جانب وصف الشخصيات الذين هم قطعة من المكان فقد حرص الراوي أيضا على أن يذكر بعضا من الاماكن الحية والعلامات الاثرية الموجودة مثل درب قرمز والمسافرخانة «في المسافرخانة كانت النوافذ تدير ظهرها للشوارع تطل على الداخل، حديقة البيت وفناؤه المتصلة بالسماء، النوافذ لم تكن سافرة إنما محجوبة بشبكات من الخشب المخروط في تشكيلات»، والمسافرخانة حيث ملتقى الفنانين التشكيليين والاثريين الذين يستقون من المكان مادة لعملهم وما ذكرها عبر سرد الراوي إلا لأهميتها.

الجزء الأول من النص يمثل الحقبة الأولى من حياة الراوي التي عهد فيها على نفسه أن تكون حجر الزاوية لغرضه المعلوماتي في السرد، ومن ثم فإن التطور الذي حدث في سرد النوافذ ما هو إلا تطور لشخصية الراوي نفسه عبر مراحلها المختلفة وسط تداعيات الراوي الذي يذكر حادثا عاينه إبان مرحلة الشباب عندما أرادت مجموعة أن تلقي شابا في ترعة الإبراهيمية على مرأي من الراوي المنفي من القاهرة إلى المنيا للعمل في الجمعية التعاونية، تذكر هذا الحادث يجعل الراوي يدخل فيما يُعرف بالاسترجاع على الاسترجاع فالحدث المسترجع الأول هي الانتقال الوظيفي من المنيا إلى القاهرة، والحدث الثاني هو نزول الراوي إلى مدينة بيروت إبان زمن الحرب الأهلية عام ثمانين عندما اقتاد شخص غامض فتاة ونزع عنها ثيابها ثم احاط عنقها بأصابعه بعد أن لف شعرها الطويل حول رسغه وعندما بلغ ذروته صرعها فهمدت.

إن جمال الغيطاني يرفض النموذج التقليدي للنص الروائي ليجعل من كل نص له مغامرة شكلية، وفي رواية «نوافذ النوافذ»، الموضوع بالنسبة له يفرضه الشكل الذي يجسد طوق الكاتب إلى التجديد عبر تجربته المروية الخاصة لتكون نوافذ النوافذ ورفيقتاها اللتان سبقتاها «خُلسات الكرى ودنى فتدلى» هي بمثابة الواقع المعاصر سرديا لكنه التاريخ المضمر في محتوى النص فالموت والزمن والعالم الآخر كلها تجسد ذلك النص، وإن حُمِدَ للغيطاني اعتماد الراوي على الوصف لتوصيل المروى وتجديده الدائم لطرائق السرد ونوعية الحكي فالنهاية لا تقدم شفاءً للمتلقي بل لا تضع حدا لسرد الراوي وكأنما لحديثه بقية في«نثار رهيفة» أشار لها الراوي.

الهوامش

١- صدرت مسلسلة في عام ١٩١٢، ثم طبعت كاملة عام ١٩١٤، حيث لم يكتب محمد حسين هيكل اسمه عليها إنما كتب «فلاح مصري».
٢- اعتمدنا في تواريخ هذه النصوص الروائية على الببليوجرافيا التي أوردها عبد المحسن طه بدر في كتاب«تطور الرواية العربية».
٣- محمود أمين العالم - تأملات في عالم نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ط١ - ١٩٧٠ - ص ٨٦.
٤- غالي شكري- المنتمي «دراسة في أدب نجيب محفوظ» - ط٥ - دار سعاد الصباح - القاهرة - دت - ص٤٨٨.
٥- محمد برادة - رواية عربية جديدة - مجلة الآداب - عدد ٢ / ٣ - ١٩٨٠ - ص٣.
٦- محمد بدوي - مغامرة الشكل عند روائيي الستينيات: «مدخل لاجتماعية الشكل الروائي» مجلة فصول- ع٢-مجلد ٢- مارس ١٩٨٢ - ص١٢٥.
٧- محمد برادة - أسئلة الرواية أسئلة النقد - مطبوعات الرابطة - المغرب - ط١ - ١٩٩٦ - ص ٦٤.
٨- محمد أنور السادات - رحلة البحث عن الذات «قصة حياتي» - ط٢ - المكتب المصري الحديث للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٧٨ - ص ٣٢٨.
٩- يوسف القعيد - الحرية الممكنة / الحرية المستحيلة - مجلة فصول - مجلد ١١ - عدد ٣ - جزء - ٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٩٢ - ص ٣٣٢.

مغامر عُماني في أدغال أفريقيا

حمد بن محمد بن جمعة المرجبي (١٨٤٠ - ١٩٠٥)

المعـــروف بـ«تيبو تيب» (سيرة ذاتية)

ترجمة وتقديم: محمد المحروقي*

يمثل عام ٢٠٠٥ مرور مائة سنة على وفاة تيبو تيب التي وقعت في عام ١٩٠٥. وننشر هذه السيرة احتفاء بذكرى صاحبها. والتي ستكون مقدمة لكتاب سيصدر قريبا ضمن سلسلة اصدارات كتاب (نزوى) ويحمل نفس العنوان.

أسطورة تيبو تيب

حقق «تيبو تيب» شهرة تقترب من الأسطورة التي سارت وسرت خارقة حدود القارات واللغات والثقافات. توفرت لهذه الشخصية الأسطورية عوامل معينة صنعت رواجها وانتشارها. ولعل أهم هذه العوامل هو العامل التاريخي، فقد جاء حمد بن محمد بن جمعة بن رجب المرجبي، وهذا هو الاسم الحقيقي لتلك الشخصية، في عصر الكشوفات الجغرافية. وكما هو معروف توجهت العقول في تلك الفترة إلى محاولة فهم جغرافية العالم وتاريخه. وكان من بين أبرز الأسئلة التي طرحت نفسها بقوة هو التساؤل عن مصادر نهر النيل وعن كنه القارة السمراء. ذلك النهر الذي قامت عليه إحدى الحضارات البشرية وهي الحضارة الفرعونية كما يشير إلى ذلك أبو التاريخ هيرودوتس الذي يقول: «لا يستطيع أحد أن يعطي الخبر اليقين عن مصادر نهر النيل. إنه يأتي من هناك».(١)

و ظلت (هناك) لغزاً محيراً كما بقيت المعرفة الكاملة لذلك النهر أمراً مفقوداً يثير التساؤلات العديدة لدى الباحثين والمغامرين الذين لا يقفون عند حد. وقد أسهم تيبو تيب بشكل فعّال في تذليل الطريق الموصلة للإجابة على ذلك التساؤل فقام بإرشاد المستكشفين الغربيين من أمثال سبيك (Speke) ولفنجستون (Livingstone) وكاميرون (Cameron) وستانلي (Stanley) .

و قد توالت الكشوفات الجغرافية في القرن التاسع عشر، ففي سنة ١٨٥٩ – وكما يشير المغيري – اكتشف برتون

* ناقد وأكاديمي من سلطنة عُمان

وسبيك بحيرة تانجانيقا وفي السنة نفسها انفرد الثاني باكتشاف بحيرة فيكتوريا نيانزا، وفي سنة ١٨٨٩ اكتشف ستانلي بحيرة البرت نيانزا والبرت ادورد. وقبل ذلك توصّل الاسكتلندي مفجوبارك إلى منابع السنغال سنة (١٨٠٥).(٢)

و يشير رزق إلى أن تلك الحركة الاستكشافية النشيطة ما كان لها أن تتم لولا جهود الجنود المجهولين من العرب الذين يمثل تيبو تيب واسطة العقد بينهم.(٣) وتحت حمايته تمكّن لفنجستون وستانلي من إكمال مهمتهما الشاقة والوصول إلى الطرف الشمالي لبحيرة تانجانيقا.(٤)

و من العوامل التي شحذت بريق هذا الأسطورة هي المؤهلات القيادية أو ما يسمّى بالكاريزما في شخصية تيبو تيب. فقد برزت سمات القيادة لديه منذ بداية حياته العملية التي بدأت وهو لا يزال صبياً لم يجاوز الثانية عشرة. ومن ذلك أنه عندما وجد أباه بعد افتراق طويل بينهما، حيث أن الوالد ترك ولده في زنجبار وتوجه إلى البر الأفريقي للتجارة، أراد الوالد أن يرسل الولد في أول مهمة تجارية في أدغال أفريقيا الشرسة. وأن تكون البضاعة تحت إمرة أحد التجار الخبراء من ساحل مريما. فما كان من الولد تيبو تيب إلا أن رفض ذلك بشدة مفضلاً العودة من حيث أتى من زنجبار من أن يخرج في تجارة أبيه وغيره مسؤولاً عنها ويصبح هو في وضع التابع.(٥) وفي ذلك ما يدل على نزعة القيادة عنده وعلى روحه المغامرة.

و في فترة لاحقة ترسخ نفوذ تيبو تيب في البر الأفريقي، ويبدأ بالقضاء على الحكام الزنوج أو التحكم المطلق بهم عزلا وتثبيتا وذلك بغرض توطيد تجارته بالسيطرة المطلقة على مصادر العاج، خاصةً، وتأمين طرق تلك التجارة. والأمثلة هنا أكثر من أن تحصى وهي مبثوثة في ثنايا هذه السيرة التي هي في أغلبها حديث صريح عن ذلك.

و كمثال على روح المغامرة والتحدي التي يتمتع بها تيبو تيب يمكن أن نتعرض للصراع العنيف الذي دار بينه وبين زعيم زنجي عُرف ببطشه وغدره وهو السامو.(٦) فقد نصحه من معه من العارفين بالمنطقة بعدم الذهاب إلى السامو فشخصيته لا تؤتمن، وهو يخدع التجار ببريق العاج ثم ينقض عليهم. وقد قتل الكثير من العرب والزنوج بهذه الطريقة. لم يستمع تيبو تيب إلى ما قيل له. وفي طريقه وجد أحد المسنين العمانيين واسمه عمر بن سعيد الشقصي الذي أكد له ذلك، وأنه نفسه تعرض للمصير ذاته منذ أعوام وقد قُتل من معه من العمانيين، وما نجا منهم إلا من كان سعيد الحظ وفرّ ملتجئاً بروؤساء المناطق المجاورة. ويستمر تيبو تيب في طريقه ويدخل في صراع مرير مع السامو يسقط فيه العديد من المحاربين من الطرفين، وتحاك له المكيدة تلو المكيدة بطريقة مثيرة جدا وقريبة من الخرافة مما توجد تفاصيله في هذه السيرة. وينتهي الأمر بالقضاء المبرم على السامو وذيوع خبر انتصار تيبو تيب عليه في مجاهل القارة الأفريقية، فيضيف ذلك أهمية كبيرة له، وتنحني له كثير من الرؤوس، وتترسخ حوله أسطورة الزعيم الذي لا يقهره شيء.

وروح التحدي والبطش هذه هي التي جعلت الزنوج يطلقون على المرجبي عدة ألقاب وأولها هو كينجوجوا (Kingugwa) ومعناه الضبع الأرقش(٧)، وتيبو تيب (Tipu Tip)،(٨) وهو محاكاة صوتية لصوت إطلاق البندقية أو لرَفّة في عينه(٩). كما لقب بلقب ثالث وهو مكانجوانزارا (Mkangwanzara) أي الذي لا يرهب أحداً، ربما يخاف المجاعة ولكن بالتأكيد لا يخشى الحرب.(١٠)

أما الأوروبيون – وهم المستفيد الأول من تيبو تيب في التعرّف على مجاهل أفريقيا ودراستها دراسة علمية أولاً، ثم في تثبيت وجودهم السياسي ثانياً – فقد كانوا مأسورين بشخصيته وقيادته. فقد كان مثلاً ممتازاً للنبيل العربي الذي يظهر رقياً مميزاً في حديثه ومظهره. ومن ذلك الوصف الذي أثبته ستانلي إذ يقول عنه:

«ملابسه ناصعة البياض وعمامته جديدة وحول وسطه حزام مرصع وفيه خنجر من فضة، ومظهره العام دل على أنه السيد العربي الذي يعيش في رغد من العيش».(١١)

وقال عنه وايتلي، أحد أبرز المهتمين باللغة السواحلية، في مقدمته للترجمة الإنجليزية لهذه السيرة:

«كان تيبو تيب رجلا مشهورا وله دور بارز في توسيع التجارة العربية في تانجانيقا والكونجو الأمر الذي

يمنحه أهمية تاريخية. كما تمثل سيرته أهم سيرة ذاتية عرفت في اللغة السواحلية».

وفي الفترة نفسها التي توطد فيها نفوذ تيبو تيب داخل القارة الأفريقية انتقل الاهتمام الأوروبي بهذه القارة إلى مرحلة جديدة. انتقل من مرحلة المعاهدات ذات الصبغة التجارية والتي بدأت في فترة حكم السيد سعيد بن سلطان (١٧٩٢-١٨٣٨) إلى أطماع سياسية للسيطرة المباشرة على الأرض والبشر.(١٢) وقد تزيّت هذه الأطماع السياسية بمسوح يهدف ظاهرها إلى بثّ المدنية وسط الزنوج المتوحشين وإلى إشاعة الحرية والقضاء على تجارة الرقيق، أما باطنها وحقيقة أمرها فهي تهدف إلى استلاب الأرض والسيطرة على مقدّرات هذه القارة من المعادن في باطنها ومختلف الخيرات من زراعة وسياحة وغير ذلك من على ظهرها.

فبعد التقدم الصناعي الكبير في أوروبا كان البحث على أشده عن أراض جديدة توفر المواد الخام التي تحتاجها آلة الإنتاج الضخمة، وتفتح في الوقت ذاته أسواقاً جديدة لتلك المنتجات الصناعية. بالإضافة إلى ذلك تزايد عدد السكان تزايدا مذهلاً نتيجة للتطور المعاشي والرعاية الصحية، وتزايد معه البحث عن أراض بكر تستوعب هذا الكم المتزايد من البشر وتلك الطموحات الكبيرة في الكسب الوفير والسريع. ولعل ما ذكر هو من أهم الأسباب التي أدت إلى توسع الدول الأوروبية وامتداد نفوذها وراء القارة الأوروبية ليصبح بعضها إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس، إشارة إلى اتساع رقعتها.

إنه الامتداد ذاته الذي ولّد في فترة سابقة دول العالم الجديد المتمثلة في أمريكا وأستراليا. أصبحت أفريقيا الآن محط الأنظار والأطماع. وتزايد التمثيل التجاري والرسمي للدول الأوربية في زنجبار. ويشير المؤرخ العماني المغيري الذي عاصر تلك الفترة إلى مؤتمر بروكسل سنة ١٨٧٦ الذي اجتمعت فيه الأمم الأوروبية بقصد التباحث في نتائج الكشوفات العلمية وفي الطرق الناجعة لمساعدة الأمم الأفريقية، وإنقاذها من «عبادة الشجر والحجر، ومنعها من أكل البشر» كما يعبر عنه المغيري في صياغة تختزل المفارقة بين المخفي والمعلن.(١٣) غير أن هذه الأهداف النبيلة ما لبثت أن تحولت إلى أطماع سياسية مكشوفة لاحتلال الأرض والسيطرة على مقدّراتها. وجاءت نتائج هذا المؤتمر مؤكدة للهدف الثاني فأسست الجمعية الأفريقية الدولية التي تهدف إلى تقسيم ما يسميه المغيري بـ«الغنيمة الباردة» بين بلجيكا وبريطانيا وفرنسا ومنع الشقاق بينهم عليها.(١٤)

في السياق نفسه يأتي استغلال الأوروبيين لشخصية تيبو تيب ومعرفته بالبر الأفريقي وزعامته له. ونجد أحد المستكشفين الأوروبيين، والذين قدم لهم تيبو تيب خدمات جليلة في كشف مجاهل أفريقيا، وهو ستانلي يعود ثانية إلى زنجبار ويطلب المساعدة من تيبو تيب لتأسيس الوجود البلجيكي في قلب القارة الأفريقية. فقد جعله ملك البلجيك ليوبيد مهندساً لما سيسمى فيما بعد «دولة الكونغو الحرة» والتابعة للملك البلجيكي. ويقبل تيبو تيب هذا الدور، الذي سيبقى وصمة عار تلاحقه، ليس جهلاً منه بالنتائج وإنما إدراكاً لمدى التحكم الذي وصل إليه الأوروبيون مما لا يجعل أي مجال لرأي آخر. فالطرق جميعها مسدودة وقد يُقبل منه اجتهاده وقبوله بالأمر الواقع.

وفي هذه السيرة يذكر تيبو تيب التردد الذي أبداه عندما عرض عليه ستانلي الأمر أول مرة بحضرة القنصل البريطاني للضغط عليه.(١٥) وكيف دُفع لتوقيع اتفاق لم ينصفه أي بند من بنوده. فحتى الراتب الشهري الذي قرروه له مقابل أن يكون والياً للبلجيك هو ثلاثون جنيها وهو مبلغ زهيد جداً لتاجر وزعيم في حجم تيبو تيب. وإن دل ذلك على شيء فإنه يدل على مدى التحكم الأوروبي على العرب آنذاك وغطرسته في استغلال نفوذه.

و ينقل تيبو تيب هذا الأمر إلى سلطانه السيد برغش بن سعيد الذي كان أكثر إدراكاً منه لأبعاد الأطماع الأوروبية، والذي كان قد تحدث إليه في ما يشبه الخطبة المؤثرة عن حجم الكارثة مؤكداً أن سابقيه من السلاطين استراحوا بموتهم إذ لم يسمعوا بهذا الأمر. ثم نصحه بقبول العرض ولو أعطوه عشرة جنيهات فقط.

وقد نجح تيبو تيب في تأسيس وتوطيد النفوذ البلجيكي فيما يعرف بمنطقة الكونغو، من خلال تأسيس مدن متفرقة ورفع العلم البلجيكي عليها، ومن خلال استمالة

الزعماء العرب والزنوج لهذا الدولة، وفرض العشور – حسب تيبو تيب – أو الضرائب على تجارة العاج.(١٦) وقد نجح في هذا المهمة بشكل مذهل جعلت الأوروبيين يكتبون عنه ويهتمون بسيرته عرفاناً بما قدم لهم. وهو أمر آخر كفل له شهرة بعد موته.(١٧)

و تقدم هذه السيرة شخصية طموحة حفرت طريقها بأظافرها وبدأت من مرحلة الصفر وعاشت حياة مليئة بالأحداث ومليئة بتحدي المجهول. هي أسطورة لإنسان عادي من أسرة ضعيفة غاب معيلها وتكالبت عليها الظروف. غير أن تيبو تيب يتحدى كل ذلك وينجح بشكل كبير لدرجة تجعله قادراً على التعامل وأحياناً التفاوض مع حكومات عربية وغربية التي تقدر حجم النفوذ الذي يتمتع به هذا الرجل في داخل البر الأفريقي.

التعريف بتيو تيب: كتابة المستحيل

هو حمد بن محمد بن جمعة بن رجب بن محمد بن سعيد المرجبي واحد من أشهر التجار العمانيين في شرق أفريقيا في مطلع القرن التاسع عشر. ويرد اسمه الأول في المصادر العربية(١٨) «حميد» بينما يرد في المصادر الأجنبية «حمد».(١٩) والمرجح لدينا هو «حمد» وذلك بالاستناد إلى رسالة كتبها بنفسه وذكر الاسم «حمد».(٢٠) كذلك نجد برود وستانلي يرسمانه هكذا Hamed فالحاء مفتوحة و«حميد» حاؤه مضمومة. ولا يمكن أن يعتبر ذلك عدم دقة من المستفرقين (على نمط المستشرقين) الألماني والإنجليزي فالأول كان معاصراً له وبينهما معرفة وثيقة وقد ألف كتاباً في إنصافه والرد على المغرضين عليه من أمثال ستانلي. أما الثاني فهو عالم لغوي وواضع لقاموس سواحلي – إنجليزي ومن الصعوبة أن يفوته أمر كهذا. ولعله من المهم هنا الإشارة إلى أنه من أساسيات التخصص الأكاديمي في اللغة السواحلية عند أوائل المستفرقين الأوروبيين هو إجادة اللغة العربية.

واستعمال البعض لاسم «حميد» يمكن أن يفهم في السياق اللغوي وأن هذه الصيغة هي مصغر لـ«حمد»، وقد تكون ألصقت بالمترجَم له في صغره وشاعت بين سكان زنجبار ومن بينهم اللمكي. ثم أنه لما كبر صار يقدم نفسه بالصيغة المكبَّرة وهي «حمد»، وهكذا عرفه المستفرقون ونزلاء زنجبار. والواقع أنه في عمان كانت تشيع ثلاثة أسماء تنتمي إلى جذر لغوي واحد هي حمد – حميد – حمدان. وقد يستخدم الفرد الواحد اسمين اثنين، أحدهما للخطاب الشفوي، حميد أو حمدان والآخر للخطاب الكتابي، حمد.

و الأرجح أنه ولد في قرية تسمى كوارارا (Kawarara) في زنجبار عام ١٨٤٠. نشأ بزنجبار وبها تلقى تعليماً دينياً. وكان عليه أن يتم حفظ القرآن غير أنه لم يفلح في ذلك لدى معلمه الأول. وباءت جهود الأسرة بالفشل عندما نقل إلى معلم ثان لتحقيق ذلك الهدف. ويبدو أن ذكاء الطفل كان من ذلك النوع من الذكاء العملي الميال للحركة وليس من النوع الذي ينسجم مع السكون وعدم الحركة.

بدأ في التجارة في فترة مبكرة من حياته لم يتعد فيها الثانية عشرة من عمره. واقترض اثني عشر ريالاً اشترى بها ملحاً سافر به إلى دار السلام وإلى المناطق التي لا تبعد كثيراً.(٢١) وكما يظهر من سيرته فقد بدأت خطواته الجادة في عالم التجارة عندما جعله والده على رأس قافلة تجارية خاصة به.(٢٢) ثم ما لبثت مهاراته التجارية أن نشطت وأخذ يقوم بتجارته الخاصة مخضعاً الزعماء الزنوج لسطوته، فقد عرف أن قافلة التجارة لا تسير إلا بحراسة مشددة وقيادة فذة.

تاجر في العاج بشكل أساسي وفي الخرز والشبه ومختلف البضائع. ومن مصادر دخله المهمة هي العقود التي كان بموجبها يوفر العمالة للشركات الأوروبية المشتغلة بإنشاء البُنى الأساسية في القارة الأفريقية،(٢٣) ويؤمن الحماية للمستكشفين والمنصِّرين الأوروبيين. وقد أفادته صلاته القوية ببعض القبائل الأفريقية مما ساعد على نجاح تجارته وتقوية نفوذه حتى أن كثيرا من المستكشفين الأوروبيين للقارة الأفريقية نعموا بالحماية التي وفرها لهم واثبتوا ذلك في مراسلاتهم للجمعيات التي ينتمون إليها.(٢٤)

أصيب في أخريات حياته بمرض الاستسقاء ثم عوفي منه. وتضاءل الأمل في أن يحقق تيبو تيب أمنيتين عزيزتين على نفسه هما السفر إلى أوروبا ومشاهدة المدنية التي تتمتع بها وكذلك زيارة البيت الحرام بمكة المكرمة لأداء فريضة الحج.(٢٥) وينقل لنا اللمكي

اللحظات الأخيرة في حياته فيقول:

«.. ولكن صحته بقيت ضعيفة فاشتد به الألم حتى كانت الساعة الخامسة من ليلة الأربعاء العاشر من ربيع الأول (١٤ يونيو) قبضه الله إليه. وما شاع الخبر حتى توافدت الجموع إلى منزله وفي مقدمتهم قنصل جنرال امريكا «وفيس» قنصلها [هكذا] وتتابعت الجموع وسار في جنازته اناس كثيرون. وفي الصباح جاء قنصل جنرال الإنجليز وقنصل الألمان وغيرهما من معتمدي الدول والتجار الأجانب وأعيان العرب والهنود والزنوج لتعزية أهله. ونقل البرق خبر وفاته إلى العالم المتمدن فأتت جرائده مملوءة بالكلام عن سيرته».(٢٦)

و قد نعاه القنصل الألماني برود قائلاً:

«توفي تيبو تيب في زنجبار بالملاريا في ١٣ يونيو عام ١٩٠٥. ومات وايزمان (Wissman) في اليوم التالي، أما ستانلي (Stanley) فقد مات قبلها بعام واحد. وعليه ففي فترة قصيرة من الزمن طوى الموت ثلاثة من أبرز الرجال العارفين بأسرار القارة المظلمة».(٢٧)

عاش تيبو تيب حياة مليئة بالمغامرة والتحدي والارتحال. وقد عاش انتصارات وهزائم بالشكل الحرفي لهاتين الكلمتين، مخلفاً في كل مكان حلّ به إما أصدقاء يذكرونه فيشكرونه وإما أعداء يتربصون به الدوائر. فقد كان ملء الأسماع والأبصار. ومهما يكن من أمر فإن تيبوتيب يُعتبر بلا شك حلقة من حلقات الوجود العماني في شرق أفريقيا. والتعرف عليه هو دليل على المعرفة الواعية بذلك الوجود ببعديه المضيء والمعتم دون فرح بالأول ودون مواربة للثاني.

ملحوظات على الترجمة

و فيما يتصل بهذه السيرة فقد كُتبت باللغة السواحلية التي كانت لا تزال تُكتب بالحرف العربي، ثم ترجم هذا النص إلى اللغات(٢٨): الألمانية والفرنسية والإنجليزية. غير أن هذا الأصل لم نعثر عليه ووجدنا النسخة التي نُقلت إلى الحرف اللاتيني. ويشير المترجم الإنجليزي في مقدمته لهذه السيرة إلى أن هذا الأصل كان يوجد لدى الشيخ محمد بن ناصر اللمكي حفيد تيبو تيب وساكن زنجبار. وأنه قد طلبه منه سنة ١٩٤٤، غير أن هذا الشيخ أجاب أنه لا يستطيع إظهاره قبل سنة ١٩٥٥. وعندما عاود وايتلي الطلب في السنة المذكورة تأخر اللمكي عن إجابته. ولعل الحفيد كان يراعي الظروف السياسية العصيبة التي كانت تمر بها زنجبار في تلك الفترة. أو أنه ضنّ على المستغربين بهذا الأثر، إذ لا يثق في مآربهم. ولعل الأيام تبدي هذه النسخة.

ويظهر الأثر العربي بالغاً على مفردات هذه اللغة مما أشرنا إلى بعض منه في ثنايا التعليقات المصاحبة لهذه الترجمة. فالأرقام العربية تستخدم كما هي دون تغيير، وفي النص شواهد قرآنية وتعبيرات دينية كثيرة، ومفردات عربية لا يخطئها النظر. والحقيقة أن هذا النص من النصوص النادرة التي تعكس الأثر الكبير للغة العربية على اللغة السواحلية قبل أن تنجح خطط طمس الأثر العربي على تلك البقعة. ولهذا السبب بالتحديد فإن الحاجة تبدو ماسة لدراسة لغوية متخصصة لهذه السيرة تبرز ذلك التأثير.

لا بد أن نشير انه من الصعوبة أن تفهم هذه السيرة دون تمثل لحالة إنتاجها. وهي أن منشئها المرجبي كتبها في فترة متأخرة من عمره، لذا فهو يتحدث من الذاكرة فيسترسل عند بعض النقاط ويختصر عند نقاط أخرى. وقد يأخذه الاستطراد إلى حكاية جديدة تلهب ذاكرته بما تحويه من مغامرات أو بما حققه من ثروات. وهنا نتذكر أن صاحبنا المرجبي من كبار التجار وهو يكتب هذه السيرة بعد عهد طويل بكثير من أحداثها لذا يقع في مزلقين اثنين.

فقد تدفعه لذة سرد مغامراته إلى المبالغة والتزيد فيما حقق من ثروة أو أفنى من أعداء. وينتقل أحيانا من موضوع إلى موضوع دون رابط واضح ودون مقدمات. ويمكن أن نجد أرقام القتلى الذين حصدهم في مواجهته للسامو كدليل على أن نوعا من المبالغة يظهر هنا. ففي المرة الأولى يقتل مائتين منهم في مقابل قتيلين فقط ولا تجعل هذه الهزيمة النكراء السامو يتعظ بل انه ليعاود الهجوم ليخسر ستمائة من جنوده. وقد يعقل ذلك الفرق الكبير في الضحايا في إطار اختلاف السلاح حيث يواجه المرجبي سلاح السامو التقليدي (السهام والرماح) بسلاح فاتك وهو البارود، ولكننا لا نتصور كيف لم يأبه السامو لفارق السلاح.

أما المثال الذي يمكن أن يقدم للحالة الثانية من حالات مزالق الحكي وهي الاستطراد و تداخل السرد بالتذكر في بعض حكاياته هي قصة الجماجم التي شاهدها (الفقرة رقم ٢٧) جنوده أثناء تتبعهم للسامو. فعندما تحكي إحدى الأسيرات مقتل الباحثين عن العاج في ارض السامو يتدخل المرجبي (يلاحظ انه هنا يمثل دور السامع للأخبار التي يقدمها بشير بن حبيب) بإبداء ذكرياته أو معرفته لبعض الأماكن التي ترد في الخبر.

والطبيعي جداً أن تعكس ترجمتنا المزالق المشار إليها. وفي مرات معدودة سنتدخل بإضافة جملة أو اقل منها عندما نجد انه من الصعوبة على القارئ العربي أن يتابع سير الأحداث دون هذه الإضافة وسنضع المضاف بين معقوفتين هكذا.

المصادر والمراجع

أولاً العربية:

- بدوي، عبده (دت) شخصيات أفريقية (القاهرة)

اللمكي، ناصر بن سليمان، حميد بن محمد المرجبي فاتح الكونغو(مجلة الهلال، يوليو ١٩٠٦)، ص ص ٥٧١-٥٨٠

- المغيري، سعيد بن علي (١٩٧٩) جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، (مطبعة عيسى البابي الحلبي: القاهرة)
- مسعود، محمد (١٣٢٥) تقويم المؤيد (القاهرة).
- رزق، يواقيم رزق، حميد بن محمد المرجبي (تيبو تيب) والوجود العربي في الكونغو (رسالة ماجستير، جامعة القاهرة، مركز البحوث والدراسات الأفريقية، ١٩٧٥)
- مجاهد، زكي محمد (١٩٥٠) الأعلام الشرقية في المائة الرابعة عشرة الهجرية، ج٢، (القاهرة).
- الموسوعة العربية العالمية، ج ٢٥، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع (الرياض: ١٩٩٦)

ثانياً الأجنبية:

Brode, H (2000) Tippu Tip: The Story of His Career in Zanzibar (The Gallery Publications: Zanzibar) (1906)???

Bennett, N (1986) Arab Versus European: Diplomacy and War in Nineteenth-Century East Central Africa (African Publishing Company a division of Holmes & Meier: New York London)

Coupland, R (1945) Livingstones Last Journey (London)

Elton, J (1879) Travels and Researches Among the Lakes and the Mountains of Eastern and Central Africa (London)

Hindy, S (1897) The Fall of the Congo Arabs (London)

Moorehead, A, 1960, The White Nile (Penguin Books and Hamish Hamilton: New York)

Islam, Christian and the Colonial Administration in East Africa . (Muscat). (Soghayroun , I (1992)

Stanley, H (1885) The Congo and the Founding of its Free State

Stanley, H (1972) How I found Livingstone (London)

Jameson, J (1890) The Story of Emin Pasha Relief Expedition (London).

الهوامش

١- Moorehead, A (1960) The White Nile (Penguin Books in Association with Hamish Hamilton: New York), p. 7.

٢- انظر المغيري، سعيد بن علي(١٩٧٩) جهينة الأخبار في تاريخ زنجبار، (مطبعة عيسى البابي الحلبي: القاهرة)، ص ١٤.

٣- رزق، ص ٨٨.

٤ - نفسه، ص ٩٣.

٥- أنظر الفقرة (٣) من هذه السيرة.

٦ - تنظر الفقرات (١٢-٣٤).

٧- فقرة (١٤).

٨ - فقرة (٣٠).

٩- ينظر برود Brode, H (2000) Tippu Tip: The Story of His Career in Zanzibar (The Gallery Publications: Zanzibar), p. v.

١٠- فقرة (١٥٧).

١١- رزق، ص ٩٨. انظر كذلك

١٢- الصراع العربي الأوروبي على القارة السمراء بدأ منذ فترة مبكرة. ففي القرنين

١٣- المغيري، ص ١٩٣.

١٤- نفسه، ص ١٩٤

١٥- ينظر بشكل خاص الفقرات (١٦٨-١٦٩).

١٦- تنظر الفقرة (١٦٧).

١٧- تبرز قائمة المصادر والمراجع بعضاً من ذلك الاهتمام.

١٨- ينظر اللمكي، ناصر بن سليمان اشهر الحوادث وأعظم الرجال: حميد بن محمد المرجبي فاتح الكونغو (مجلة الهلال، يوليه ١٩٠٦) ص ص ٥٧١-٥٨٠.

١٩- ينظر برود، سابق ووايتلي صاحب الترجمة الإنجليزية التي لدينا.

٢٠- رأينا من الضرورة إيراد هذه الرسالة وإلحاقها بهذه الترجمة. ينظر الملحق.

٢١- اللمكي، سابق، ص ٥٧٣.

٢٢- الفقرة (٣).

٢٣- في هذا السياق، تؤكد المصادر، خاصة الغربية، على الدور الكبير الذي لعبه تيبو تيب في تجارة الرقيق، وهم يستخدمون ذلك للنيل من هذا الرجل ولاتهام العرب عامة في شرق أفريقيا بإساءة معاملة السكان الأصليين. وموضوع تجارة الرقيق ومدى دور كل من العرب والزعماء الأفارقة وكذلك الأوروبيين في هذا الشأن من الموضوعات الدقيقة التي تحتاج إلى تفرغ خاصة من قبل الدارسين العرب. وذلك أمر ليس مجاله هذا المقام، ولكننا نسارع إلى الإشارة أنه ومن خلال هذه السيرة، لا نجد أي إشارة تدين تيبو تيب. وهو يذكر صفقاته التجارية التي قام بها ويذكر بالأرقام الفوائد التي جناها غير أنه لا يشير مطلقاً إلى أنه تاجر بالعبيد.

٢٤ - ينظر صغيرون الذي يشير على أن مفوض الملكة البريطانية السير جونستون (Jonston) أبان عن تقديره للدور المميز الذي يقوم به اثنان من كبار التجار العرب وهما الشيخ حمد بن محمد المرجبي والشيخ محمد بن خلفان البرواني في مساعدة الإرساليات الإنجليزية.

Soghayroun , I (1992) Islam, Christian and the Colonial Administration in East Africa. (Muscat). P. 37.

٢٥- برود، سابق، ص ١٣٢.

٢٦ اللمكي، سابق، ص ص ٥٧٩-٥٨٠.

٢٧ برود، نفسه.

٢٨ الترجمة الانجليزية قام بها وايتلي W. H. WHITELY نشر اول مرة في مجلة شرق افريقيا للجمعية السواحلية بين عامي ١٩٥٨ - ٩ ثم اعيد طبعها بشكل مستقل في الاعوام التالية: ١٩٦٦، ٧٠، ٧١، ٧٤ . نعتمد هنا على الاخيرة. صدرت الترجمتان الالمانية والفرنسية كالتالي:

BONTINCK, F (1974) L;autobiographie de Hamed ben Mohammed el-Murjebi Tippo tip (ca. 1840- (Academie voor Overzeese Wetenschappen: Brussel)

١ HISTOIRE DOUTRE-MER:PARIS) (SOCIETE FRANCAISE DRENAULT, F (1987) Un potentat arabe en Afrique centrale au XIX siecle

٢٩- أثبتنا هنا مراجع لم نستفد منها مباشرة في هذا العمل وإنما ذكرناها تسهيلاً لباحثين قادمين بمصادر دراسة تيبو تيب.



يوسف الصائغ

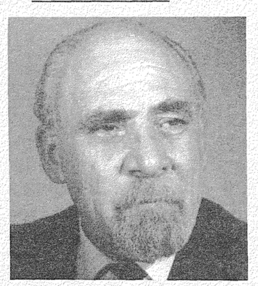
لست صامتاً.. مع هذا يحتل الصمت من تجربتي الحساب النهائي الأقرب للكرامة

أزمة الشعر والشاعر تتمثل في القدرة على حل معضلة العلاقة الذهبية بين الخاص والعام

أثير محمد شهاب*

لا أعرف الوسيلة أو الكيفية التي يمكن من خلالها تقديم الشاعر يوسف الصائغ، وحينما اختبرت ذائقتي في كيفية وضع الشاعر يوسف الصائغ في صورته المناسبة، تهت وتعثرت بسبب تنوّع إبداعه « شعر... مسرح... قصة... رواية... رسم... نحت... إخراج »، وهذا التنوّع لم يفقده - وفي أيما لحظة - عملية الإبداع، فهو يجيد في كل فن يمارسه، إلى درجة تنوّع حساده وعذاله، فحساد الشعر يعترفون بإبداعه، وعذال الرسم يقولون له: إنك شاعر... ما الذي جاء بك إلى هذا الفن ؟ وهكذا دواليك... إنها لصعوبة أن تقدم مبدعاً يتقن هذه الفنون وبمهارة قلب غيور، يكتب الشعر فيستعين بالرسم والتشكيل (قبّرة بجناحي غراب، قمر من دم، كهان عور)... ويرسم فيستغل مخيلته الشعرية... وأحسب أنه.. لا يدع فناً إلا وقد نفث فيه من الشعر الشيء الكثير، لذلك وأنت تطالع أعماله النثرية... (رواية... سيرة ذاتية... قصة) تشعر بأنك تقرأ شعراً يفوق ما يكتب.

لقد كان يوسف الصائغ من الشعراء الذين أضاعوا - بحسب ما تقول مجلة الكلمة العراقية - خيط الأجيال، بسبب وقوعه هو وسعدي يوسف في المدة الواقعة ما بين الجيل الخمسيني - جيل الريادة الشعرية، والجيل الستيني... وهذه المجايلة لم تمنعهما من أن يكونا من الشعراء الذين قد أضافوا للشعر العربي الشيء الكثير.



إنني شاعر عافت نفسه قصائده

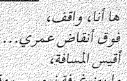
التواضع ليس زينة دائماً، ونكران الجميل فاكهة تضرس القلب

* ناقد من العراق

أما كان يمكن ؟



يوسف الصائغ



ها أنا، واقف،
فوق أنقاض عمري...
أقيس المسافة،
ما بين غرفة نومي... وقبري...
وأهمس:
واأسفاه..
لقد وهن العظم،
واشتعل الرأس.
واسودّت الروح،
من فرط ما اتسخت بالنفاق
سلام على هضبات الهوى
سلام على هضبا ت العراق

....

إنها الساعة الثانية
وثلاثون، من بعد منتصف الليل
بغداد... نائمة،
والهزيع... ثقيل
وحده النهر مستيقظ... والمنائر،
والقلق المتربص... خلف جذوع النخيل...
فجأة...
صرخت طفلة الخوف، في نومها،
وتململ، في العش... فرخ يمام
وصاح المؤذن، في غير موعده:
استيقظوا... أيها النائمون
وماد المدى...
وتجعد جلد الظلام...
واقشعر السكون...
ترى..
أما كان يمكن،
إلا الذي كان ؟
اما كان يمكن، إلا الذي سيكون ؟...
كان لا مناص، سوى
أن تخان على صدق حبك،
أو تخون ؟
......

قمر من دم
قد التصقت، كسر الخبز فيه...
دم... وتراب...
وهر.. على منكبيه، غراب...
ولقد نظرت بمقلتي ذئب، إلى وطني،
وأحسست الهواء يجيئني دبقا...
يبلله اللعاب...
ورأيتني، أتشمم الجثث الحرام،
أفتش القتلى،
عن امرأتي...
لكن..
صاح غراب البين...
فانشق المشهد قسمين:
مشهد عن يسار ضريح الحسين
وآخر، في ملجأ (العامرية)...
فرويدا...
حتى يبتدئ القصف،
وتصعد من بين شقوق
الإسمنت المحروق، تراتيل الخوف
ترافقها أنات مخاض...
تسقط أخرى، ينفجر الملجأ،
ينهدم السقف،
وتحترق الدنيا، فنموت...
ونسمع،
بين الموت،
وبين اليقظة،
صوت جنين يضحك تحت الأنقاض...

* * *

واقف، فوق أنقاض عصري...
كالصليب...
يمد يدين مضرجتين،
فما، بين يأس... وصبر...
ألا.. أيها الراهب، الأبدي، الجريح...
أما آن لك أن تستريح
وتدرك، أنك،
لست المسيح...
وإن اختيار الطريق إلى الجلجلة...
لم يعد معضلة...
ولكنه...

في زمان كهذا الزمان...
غدا مهزلة...
ومحض جنون
ترى...
أما كان يمكن إلا الذي كان،
ما كان يمكن إلا الذي سيكون ؟
بلى..
كان يمكن...
لكن خمسين عاماً من الحب،
لا بد تتعب..
والصبر.. يتعب..
والحلم.. والوهم..
هذا العذاب البريء...
في وداع حبيب مضى...
وانتظار حبيب يجيء...
....
وقد كنت من وحشه الروح،
أرنو لبغداد...
أبحث، عن منزل لي بها
وأذكر
إنك أهلي.. وبيتي...
وإن على بابنا،
جرساً للمحبين
أقرعه، ثم أدخل
الله !!!
هذا اذا، كل ما قد تبقى ؟
سرير كسيح...
وغرفة نوم مهدمة،
ما تزال معاطف من رحلوا
معلقة، فوق جدرانها...
ومكتبة سقطت كل أسنانها،
وأهملها العاشقون..
علام اذاً يكتب الشعراء قصائدهم
ومم ترى يشتكون... ؟
فما زلت أذكر... أنا مشينا وحيدين
نبحث عن فندق للعناق...
وحين وجدنا الشوارع مهجورة،
والفنادق ممنوعة على العاشقين،
اخترعنا الفراق

سلام على هضبات زمان مضى
سلام على هضبات العراق
يومها،
كان للحب بيت صغير،
يعود له في المساء..
ولم يكن الحزن قد بلغ الرشد،
والخوف،
ما كان قد أفسد الكبرياء...
ولم يكن الشهداء
يموتون من قرف... أو رياء...
......
ابداً
كان يمشي إلى الموت،
مكتفيا بمحض رجولته،
وبزهو الدموع التي في عيون الحبيبة...
وحين دنت ساعة المجد،
غالبه حبه..
فانحنى خاشعا...
وقتل، جلاده..
وصليبه...
* * *
واقف كالمرابي...
في تخوم الضياع، وعصر الخراب..
على كتفي،
ببغاء محنطة
وفي الصدر.
قبرة بجناحي غراب...
غير مستنكف من مشيئتي...
ولا نادم، لأني،
لمحض سراب.
هدرت شبابي...
ندمي.
إنني ما رهنت ضميري،
وما بعت،
– ساعة ضيقي – كتابي...
ولم أنس هذا الذي كان،
أو سيكون..
فانهضوا أيها العاشقون..
أنها الساعة الثالثة...

بعد منتصف الليل..
بغداد،
واقفة مثل مرضعة،
على كتفها قمر ميت..
وفي الرحم منها جنين عجيب...
رأينا على الأفق المستريب،
نحلة من حديد.. وأنياب ذيب..
والليلة،
سوف يسيل من القمر الميت،
خيط دم أسود
يعلق بالروح وبالأغصان
والليلة،
تنبّت في الملجأ،
أدغال العصر الأمريكي الملعون،
وتكتمل الأحزان
وستطفو،
قبل الفجر،
خنازير سود،
ذات زعانف من لهب، وحديد.. ودخان..
......
وعمّا قليل..
تستأنف المجزرة..
فمن يشتري التذكرة ؟...
أني ابتعت، لهذه الليلة، تذكرتين،
فكنا اثنين،
أنا،
وحبيبة قلبي
في منتصف المشهد...
......
لكأني أرى،
مثلما يحلم النائمون..
عراقية،
تتفتح من فرح،
في الفراش الوثير..
وأراني،
أمشط شعر محبتها،
فترمقني بامتنان،
وتمسح فوق يدي بالحرير..
كأني أرى.. وأرى.. وأرى...

إنما، فجأة،
يفتح الباب...
يدخل مخدعنا، قنفذ من دم،
فتنطفي، الرغبات،
وتترك فوق السرير...
جثة امرأة، كنت أحببتها،
ستبقى بلا كفن، في ضمير الحضارة
إلى أن يدب الفساد بها...
فتفتضح، سر العلاقة،
بين القداسة، في ما نحب،
وبين الدعارة...
* * *
واقف،
فوق أنقاض بيتي..
أفتش عن جثة امرأتي..
ودميه بنتي..
ويسألني الناس،
للمرة الألف..
– ما كان يمكن ؟
أصرخ !
– لا.. أبداً.. أيها الظالمون..
فان تلك خمسون عاما
من الحب تتعب،
أو يكن الصدق يتعب،
فالكذب..
آه من الكذب..
هذا العذاب البذيء..
في اقتفاء النجوم التي لا تُضيء..
والتثبت،
من قمري المحاق..
سلام على هضبات المنى
سلام على هضبات العراق
يا زارع الحنّة...
ازرع لنا ريحان...
ففي غد... ستنجلي المحنة..
وتذهب الأحزان
......
أما أنتم..
فانتظروا، ثانية

منتصف الليل
فان صار القمر المنذور،
على سمت الخيل،
اتجهوا للباب الشرقي،
ودقوا فوق جدار القلب..
حتى ينهض نصب الحرية ثانية...
ثم تبتدئُ المعجزة
* * *

فرس أشهب..
مقطوع الرأس..
رآه الحراس،
يحلق فوق الساحة
تتبعه عشرة أفراس..
وعراقي
يخرج من بين الناس،
ويصعد مثل براق من نور
في يده،
رأس مصنوع،
من ذهب ونحاس..
قال الناس،
رأينا الفارس،
يوميُ للفرس المذبوح
فيقترب الفرس المذبوح
ويلتحم الرأس..
وسمعنا..
اذاك صهيلا،
يتردد مثل البرق،
امتد من الغرب
إلى الشرق
وفاحت في الساحة
رائحة النهرين.
* * *

جزدان خديجه
يوسف الصائغ
منذ كنت صغيرا
كان الناس يقولون
لمن يتوخى في سعيه أي نتيجة
فتش في جزدان (خديجه)
هذا جزدان (خديجه) ما مثله جزدان
في أي زمان... ومكان...
وتذكر
أن خديجه، أيضا،
ليست أي امرأة،
بين النسوان
يمكن أن يقصدها أيٌ كان..
أبدا...
أن خديجه أرملة عوراء...
لها في رأسها قرنان...
تتنقل راكبة فوق جمل...
لا يستر عورتها إلا جلد حمل...
وانطلقت،
من مطلع هذا القرن،
تفتش عن سر ولادتها،
دون أمل
حتى يئست
فانكفأت تخفي خيبتها
في جزدان
جزدان ما مثله جزدان
في أي زمان ومكان
ولهذا صار الناس يقولون،
لمن يبحث عن أي نتيجة...
فتش في جزدان خديجه...
الويل لكم...
ويل لي...
ماذا لو أن (خديجه)
ضيّعت الجزدان ؟ ؟ ؟
* * *

حتى اسمي...
يوسف الصائغ
استوقفني لص في الليل
وهددني...
فحلفت له أني لا أملك شيئا...
قال: إذن.. قل لي ما اسمك
أو سوف تموت..
فضحكت،
وقلت له:
– صدقني.. يا لصَّ الليل...
حتى اسمي
أخذوه مني !

الانتماء ويوسف الصائغ

من اكثر الإشكاليات التي تعرضت لها الشخصية العراقية المبدعة، إشكالية الانتماء والتي تحيل الى اختلاط النظرة بين ماهو ابداعي بما هو أيديولوجي، وهذا الخلط يسبب في احيان كثيرة تغييب دور المبدع، على الرغم من اهميته بالنسبة لخريطة الابداع العربي».

وتنبع الإشكالية من الولاء للفكر والمعتقد من جهة والتخلي عنه من جهة اخرى، فما إن يتخلى ويتنازل الشاعر عنه حتى يُتهم باكثر من تهمة من دون ان ينظر الآخر الى اسباب هذا التخلي والتنازل.

وهذا المقال لا يدعي الدفاع عن المنحى الأيديولوجي ليوسف الصائغ، وانما يسعى الى الكشف عن الاسباب التي افضت بالصائغ الى عدم الايمان بأي شيء ولا أي انتماء، وهذا بالنتيجة ينبع من سلسلة المواقف والنكسات التي مرّ بها الشاعر، والتي اوصلته الى هذه الدرجة من الايمان بالشيء، بمعنى اتساع الهوة بين الشيء والايمان به.

وقبل ان نناقش هذه القضايا من موقف خارجي، سنحاول ان نجتهد في بيان هذه الملامح من خلال ابداعه الذي بدا واضحا في تجسيد فكرة عدم الانتماء والايمان بالشيء ، وقد تجسد الموقف صراحة من خلال مسرحيته «الباب» وروايته «المسافة»، إذ يزيد بأن يقول – من خلال عمله المسرحي– الباب :

إن ما يكتبه الشخص ويؤمن به، يمكن رفضه في – مرة اخرى – تتعارض مع موقفه الشخصي، إذ يقول الشخص – الشخصية المسرحية – الذي رفض الموت مع اقراره بذلك عند موت الحبيبة :

هو: لا حاجة للقراءة.... لقد كتبت ذلك... اجل... ومع هذا اشعر الساعة بينكم انني مسؤول عنه، فهو لا ينتمي لي، كأنما كتبه شخص غيري(١)

إذ ان قوله «شخص غيري» يجسد صدق الرؤيا، في أن هذا الموقف المسرحي يعبر بالنتيجة عن احساس المبدع امام المواقف التي اتخذها وتنازل عنها»

والموقف نفسه – قبل ذلك – في رواية المسافة، إذ تتخلى الشخصية الروائية من موقفها الفكري والانتمائي امام فكرة الموت، لينفذ – الشخص – ما يُطلب منه، فيعذب صديقه :

همس: اقتلني..... ستكون بطلا ان فعلت

-ولكن.......

-كل شيء سيمحى، وسنعود اصدقاء من جديد.

-ولكن....

كنت اضغط على رقبته.... وكان مطر ما يسقط في مكان من روحي.... مطر ولذة تعدل السقوط والخيبة واليأس.... كانت الحياة تنخر في صدري».. آه.... إه.... كنا بدائيين مثل الخطيئة الاولى

وصوته.......إع....خ....خ....... وعندما انتهى كل شيء احسست بالراحة»......وبدأ مطر كثير بالسقوط(٢).

إن تجسد فكرة عدم الانتماء والايمان بالشيء داخل العمل الابداعي يكشف لنا قلق وحساسية الشاعر امام فكرة الانتماء للشيء والموت من اجله.

اما الموقف من جانب خارجي – خارج الابداع – فبدا واضحا بسبب الازمات التي مرت بالشاعر:

١- موت الحبيبة الاولى (جولي).

٢- العذابات التي لحقته في سجن نقرة السلمان.

٣- نكسة حزيران وما سببته من خيبات.

٤- المضايقات المستمرة في عهد الطاغية صدام – في المدة الاولى لحكمه – الى حين اعلان براءته.

هذه المواقف – بالنتيجة – خلقت لديه احساسا بعدم الايمان بكل فكر يمكن ان يوصله الى التهلكة – على مبدأ – (ادفع بالتي هي احسن)، لذلك تخلى عن كل شيء، وهذا بالنتيجة يوصلنا الى امر مفاده عدم ايمان يوسف بالفكر الماركسي وامكانية تخليه عنه لينتمي الى فكر آخر يجنبه العذابات المستمرة، والمواقف الخارجية، هي التي سحبت يوسف الى تجريب فكرة عدم الانتماء داخل العمل الابداعي»

في الاخير يجب ان لا نؤمن بان سر العبقرية الابداعية هي التي تؤدي بالمبدع الى مثل هذا التصرف – كما يقول مصطفى سويف –: «إن الصراع الذي تتعرض له الشخصية بين اهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة يمكن ان يكون منشأ العبقرية»(٣)، لان يوسف طوال حياته الابداعية ظل مدافعا عن قضايانا، اقرأ على سبيل المثال قصيدة «رياح بني مازن» وقصيدة «مالك بن الريب»(٤)،، وخروج يوسف عن انتمائه لم يبعده عن الوطن، لانه ما يزال يردد قول الجواهري:

سلام على هضبات الهوى

سلام على هضبات العراق

الهوامش:

١- ثلاث مسرحيات، يوسف الصائغ، الباب، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٩٤: ١١.

٢- المسافة، يوسف الصائغ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٤: ١٠٧.

٣- الابداع في الفن، قاسم حسين صالح، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٨٦: ٥٥.

ينظر: قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٩٢.

شعرية المفارقة

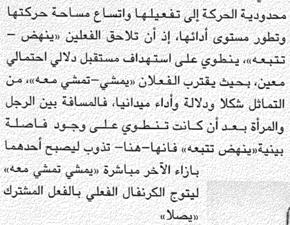
قراءة نقدية في قصيدة «لقاء» للشاعر يوسف الصائغ

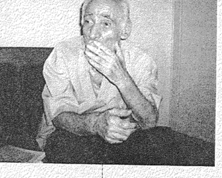
محمد صابر عبيد*

تشتغل قصيدة «لقاء» للشاعر يوسف الصائغ على شعرية المفارقة، إذ إن اللعبة النصية لا تكشف خيوطها إلا في آخر مفردة من مفردات القصيدة، وهي تمثل البؤرة التي تشع على فضاء القصيدة بأكمله:

رجل أخرس
وامرأة حسناء...
يلتقيان...
يبتسم..
تبتسم المرأة..
يومئ..
تومئ..
ينهض.. تتبعه..
حتى يصلا آخر هذي الدنيا..
يقف الرجل الآخر الأخرس، مرتبكا.»
يتساءل في سره:
-ما آن لها أن تفهم
إني رجل أخرس؟
في حين تظل المرأة، قربه واقفة،
تتساءل:
- ما آن له أن يفهم،
أني امرأة خرساء...

تنمو المنظومة الفعلية المهيمنة على مساحة واسعة من المشهد نموا دراميا متوازنا، وإذا شئنا أن نسلط الضوء على مناطق المنظومة وفعالياتها، سنجد أن الفعل «يبتسم»، فعل محايد لا ينطوي على قصدية واضحة، وفي الوقت عينه يضم قصدية خفية اختبارية لمدى استعداد «الآخر» لدخول اللعبة، على حين يحقق الفعل «تبتسم» استجابة ذات قصدية واضحة تعلن دخولها اللعبة، لذا فان الفعلين «يومئ- تومئ» يؤشران تطور مستوى القصدية في الفعل، وتحميله طاقة دلالية وإشارية أكبر وأكثر قربا من داخل دائرة اللعبة، لينتقل النسق الدرامي الفعلي بالفعلين ينهض - «تتبعه»، انتقالة جديدة من محدودية الحركة إلى تفعيلها واتساع مساحة حركتها وتطور مستوى أدائها، إذ أن تلاحق الفعلين «ينهض - تتبعه»، ينطوي على استهداف مستقبل دلالي احتمالي معين، بحيث يقترب الفعلان «يمشي-تمشي معه»، من التماثل شكلا ودلالة وأداء ميدانيا، فالمسافة بين الرجل والمرأة بعد أن كانت تنطوي على وجود فاصلة بينية«ينهض تتبعه» فانها-هنا- تذوب ليصبح أحدهما بازاء الآخر مباشرة «يمشي تمشي معه» ليتوج الكرنفال الفعلي بالفعل المشترك «يصلا»





يجب ملاحظة أن المقاربات التي تتمخض عنها الدلالات الحسية للأفعال، تؤكد حضور الجسد في تعابير الوجه واليد وحركة الجسد كاملا والقدم، مما يوحي بتشغيل الجسد واستنطاقه، تعويضا عن فقدان آلية النطق التي كان من الممكن أن تغني مباشرة عن كل هذا المشهد.

وإذا كانت المنظومة الفعلية تقدم بتمظهراتها المتنوعة مشاهد مصورة، يمكن للذهن المبصر أن يتخيل بصريا الفعاليات الحركية التي تمارسها الأفعال، فان اختتام المشهد بـ «حتى يصلا - آخر هذي الدنيا»، يفاجئ الاطمئنان إلى ألفة الإحاطة البصرية بالمشهد، وذلك بعبارة«آخر هذي الدنيا»، وهي تنتقل بالتصور من واقعية المشهد إلى فانتازيته، ليقطع أفق التوقع بنتائج ملموسة لتطور أفعال المنظومة دراميا، وهذا القطع فضلا عن كونه وظيفة بنائية تسوغ القصيدة مناسبة الانتقال إلى مشهد جديد، ومعالجة الحادثة، الشعرية من زوايا أخرى استكمالا للنظام البنائي العام.

المشهد مؤلف من خمس صور، تنمو نموا هرميا وصولا إلى أعلى قمة «آخر هذي الدنيا»كل الوحدات الفعلية والاسمية

* أكاديمي من العراق

المكونة للمشهد تختم بـ(..) للتدليل على وجود نقص أدائي في نشاطها، باستثناء الجملة الاسمية التي افتتح النص عامله بها «رجل أخرس» إذ أن الشخصية هنا وبهذا الوصف الخبري تستكمل بناءها، وبالتالي ليس ثمة داع لوجود فواصل تشي باضافة ما يكملها لاحقا.

إن الفواصل هنا أشارات تكرس منطق الاحتمال في التأويل،إنها تطرح مشكلة يقترح حلها في مشاهد قابلة للنص.

المشهد الثاني يخضع لانحراف في توجيه الكاميرا، ففي الوقت الذي كان فيه الراوي العليم يصور حالة خارجية في المشهد الأول بآلية سرد وصفية، فانه هنا يحاول التدخل في العالم الجواني لشخصية الرجل، مصورا ما يجري فيه من أنشطة وفعاليات ولعل مما يعطي للكاميرا فرصة أكبر على التصوير بدقة هو استقرار النشاط الحركي الخارجي «يقف الرجل الأخرس» فتقليل حيز الحركة إلى أقصى حد ممكن في عملية الوقوف ووضع الاستقامة العمودية في الوقوف، يمنح عمليات التصوير مناسبة مثالية لالتقاط المشاهد الجوانية التقاطا شاملا. أما الحال النحوي «مرتبكا» فانه يعبر بدقة ودلالة عن الحال الشعري. فالارتباك يأتي من إحساس النسق الرجولي في الرجل الأخرس بتفوق النسق الأنثوي في «امرأة – حسناء» عليه، إذ في الوقت الذي تعادل فيه المرأة حسنها بخرسها، ويقنعها هذا التعادل بجدارتها في مجاراته – بافتراض أنه غير أخرس – فأنه لا ينجح في تحقيق ذلك لوجود خلل كبير في الموازنة، فهو الأخرس بازاء امرأة حسناء أولا، وافترض أنها غير خرساء ثانيا، لذا فالارتباك استجابة طبيعية لانعدام قدرته على إحلال قدر من التوازن في ترتيب المشهد. وتأتي«في سره» إمعانا في التستر والإخفاء والانكفاء على الذات، أما حواره الداخلي – «ما آن لها أن تفهم/ أني رجل أخرس؟» فينتهي بعلامة الاستفهام؟ «وفيها إشارة إلى نهاية النسق الرجولي في المشهد وفي عموم النص. فالعلامة هنا إقفال يشير إلى خروج الرجل من اللعبة، بعد أن توفرت له قناعة كاملة بالهزيمة، فغادر المشهد العام للنص وترك للمرأة حرية التمتع بتميزها عليه داخل حدود النص.

المشهد الثالث مشهد مواز للمشهد الثاني، تنتقل فيه الكاميرا من كشف العالم الداخلي للنسق الرجولي الممثل بالرجل، إلى العالم الداخلي للنسق الأنثوي الممثل بالمرأة، إلا أن المشهد الثالث لا يتوازى تماما مع سابقه، فصورة وقوف «المرأة» خالية من الارتباك وتتساءل من دون «في سرها» فضلا عن أن المونولوج الداخلي المتسائل لا ينتهي بعلامة استفهام بل بـ «..» دلالة على تلبثها في المشهد وإصرارها على مواصلة اللعبة. في اختتام القصيدة بـ«امرأة حسناء» تنكشف اللعبة وتحدث المفارقة، وإذا شئنا أن نجعل النسق التركيبي للقصيدة نسقا دائريا، فان جملة «رجل أخرس» التي افتتحت القصيدة بها لعبتها، تختتم بجملة «امرأة حسناء» الذي ينتهي بها إيهام الصفة الخبرية الأولى للمرأة «حسناء» وإذا كان النص ابتدأ بنسق رجولي فانه ينتهي بنسق أنثوي.

في تحليلنا للبنية السردية العامة المؤلفة للنص الشعري، نجد أن سر اللعبة كشفها راو عليم يروي روايته من الخلف، كشفها على لسان شخصية المرأة، لكن السر لم يكشف إلا للمروي لهم، وبقي غائبا عن العنصر الشخصاني الثاني «الرجل» الذي يتقاسم مع المرأة مساحة النص شاغلاً نصفها تماما.

السر الذي نهضت عليه حبكة النص السردية بقي ماثلاً ومشتغلاً داخل النص حتى بعد انتهاء فعالياته، فالدلالة التنكرية للعنوان «لقاء» انتهت في خاتمة المطاف إلى «لا لقاء» بفعل سوء التفاهم والاتصال بين طرفي المعادلة النصية، فالجمهور (المروي لهم) وهم يطلون على مشاهد الحدث الشعري، أدركوا السر في آخر لحظة لسانية انتهت إليها لغة النص «امرأة – خرساء» إذ أن عقد اللقاء الوهمي ينفرط قبل أن يتحقق.

الحكاية التي قدمها النص حكاية مخلّقة، لأن اللغة التي اعتمدت عليها في صياغة نموذجه الحكائي هي لغة صمت، لغة تحيل دون رغبة الإفضاء وصولاً إلى الآخر، ومما ساعد على تكريس هذا الوضع تحييد عنصري الزمان والمكان، فطغيان الحضور الشخصاني وهيمنته قيد حضور العناصر الأخرى وقلل إمكانية اشتغالها، على الرغم من أن عمل الشخصية كان متوازيا، فكل شخصية كانت تعمل داخل نسقها باستقلالية عازلة، جعلت اللقاء المقترح في العنوان مستحيلاً في المتن.

اعترافات مالك بن الريب

ضمور الذات وامتزاج الهوية

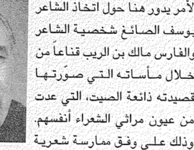
فائز الشرع★

ليس من السهل أن تجوس محاولتك الاكتشاف نصاً مفخخاً بالانتماءات إلى نصوص أخر وإلى كيانات خارجية عن هذا النص، وكانت لصاحب النص القدرة على الاختزان الثقافي واستحضاره، والمهارة في الصياغة بما لا يدع مجالاً للشك في صنع أثر فعال نتيجة لصهر هذه المكونات بغيرها، وتأثيث عالم منسجم متكامل، تؤدي كل مفردة فيه واجبها الإيحائي والجمالي بالقدر الذي استوفته من حقوقها في دقة البناء وفنيته.

ومع أن هذه المكونات النصية لا تتخلى عما علق بها من دلالات وإيحاءات مخلصة للمرجع، الذي وفدت منه، فان هذه العوالق والترسبات لا تنحصر في فضاء كلي مكون من دون أن تنفتح على حدود المكونات الأخر لتشكيل نص متكامل.

ولا تروم هذه الورقة التي تقف أمام نص الصائغ كاشفة عن قصدها، الخوض في التفصيلات، ومحاولة إعادة اللبنات، الأساسية في بنائه، إلى مراجعها أو الفحص عن مقدار تفاعلها فنياً مع غيرها بقدر ما تحاول إجراء هذه الممارسة ضمن كيان النص بأكمله، بكليته التي ينازعها وجودها التام كيان مناظر، له القدرة على الإفضاء بما تنطوي عليه بنية النص، المفترض انعتاقه منها، من دلالات رغب الشاعر في التعبير عنها من خلال مزجه بين كيانين كبيرين يشملان صوته ووجوده الشخصي وما يجول بداخله من أفكار أو ما تزجيه رؤياه من كشف، مع صوت آخر ووجود شخصي آخر يستعيره من تراكمات الماضي ومنجزاته وحوادثه، وقد وقع الاختيار في نص الاعترافات على شخصية تاريخية أدبية جمعت بين الفروسية والشعر، وأكثر ما أغرى الشاعر المعاصر في هذه الشخصية المنجز الفني الذي رسخ على نحو فائق معاناته الشخصية والحياتية.

★ ناقد وشاعر من العراق

الأمر يدور هنا حول اتخاذ الشاعر يوسف الصائغ شخصية الشاعر والفارس مالك بن الريب قناعاً من خلال مأساته التي صوّرتها قصيدته ذائعة الصيت، التي عدت من عيون مراثي الشعراء أنفسهم. وذلك على وفق ممارسة شعرية شاعت بين كبار الشعراء بعد ترسيخ قيم ما يُعرف بالشعر الحر أي في قصيدة التفعيلة، رغبة من هؤلاء الشعراء في تجاوز الشكل المألوف للشعر وانفراد صوت الشاعر الغنائي بتأديته، وللارتفاع به إلى مستوى الخطاب الدرامي الذي تزدوج فيه طاقة الإفضاء بين مصدرين يمثلهما صوتان هما: القناع وهو الشخصية البارزة في التعبير والصوت الحقيقي للشاعر المعاصر.

ولا يسعنا هنا التذكير بدواعي هذه الممارسة الشعرية أو الباعث عليها ومصدرها الذي يعود إلى الاحتكاك بالتجارب الشعرية العالمية ولاسيما الأوروبية، ولكنها - أي الممارسة - فيما سبق وعناصر قصيدة الشاعر يوسف الصائغ كانت أسلوباً مميزاً للشعر الحديث جرب إنتاج النصوص بوساطته السياب والبياتي وأدونيس وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

ما يهمنا في هذه الورقة هو الدخول في عالم النص والكشف عن خصوصية أسلوب الأداء لدى الشاعر يوسف الصائغ وهو يقنّع صوته وشخصيته بشخصية مالك بن الريب من خلال معادلة طرفاها الأداة (النص) والقضية (الفكرة)، وهما يدخلان في تفاعل لإنتاج ما يمكن أن يكون مادة للبحث محاورها (الذات، والجسد، والهوية) ويرتبط كل محور من هذه المحاور بجانب فالذات: تتعلق بالمستوى الشخصي المستقل لكل من شخصية القناع وشخصية الشاعر قبل النص فيما يرتبط محور الجسد بمستوى التعبير والجهة التي يصدر عنها الصوت داخل النص أما المحور الثالث وهو الهوية فيرتبط باتجاه الدلالة أو المضمون المراد التعبير عنه أو الحالة الفكرية المراد طرحها في النص.

والملاحظ على المحور الأول ضمور الذات ولاسيما الذات التي استعارت من يعبر عن همومها ومشاعرها من عصر

مختلف وبيئة مختلفة ومستوى ثقافي مختلف ولكن تشابهها من حيث الجوهر وتفرض هيمنتها على كل ما يشغل حيز الاختلاف وكل ما يقع في العرض أو السطح.
ولا أدل على ذلك من التنازل عن الفعل الخاص بالشاعر لهذه الشخصية (القناع) وهذا الفعل هو الاعترافات التي جاءت على لسان مالك بن الريب، ولم يقف بوجه هذا الضمور حتى استعمال ما يشير إلى اسم الشاعر لأنه ورد في سياق يتجاوز التسمية المعهودة للشاعر الصائغ إذ ورد مشيراً إلى شخصية النبي يوسف (ع) وضمن سياق معروف في قوله:

خذيني الآن إذن / مغترباً
غربة يوسف في الجب / وفي السجن
وإذ تدعوه امرأة في قصر الحاكم / لكن / يا يوسف اعرض عن هذا... (قصائد: ٥٣)

يقابله ضمور في ذات الشاعر المتخذ قناعاً (مالك بن الريب) ولكن بمستوى أقل، وذلك لانتماء خطاب النص إلى ذات أخرى هي ذات الشاعر مع انها تقترب في كثير من مفاصلها من حياته، بل وتحتوي على نصوصه المباشرة من مرثاته المعروفة..
أما محور الجسد والمقصود به جسد النص أو مستوى التعبير فيه فان ما يتميز في هذا النص هو الازدواج غير المكتمل، إذ لا نجد توازياً كمياً وكيفياً في المستوى النصي القائم بين النص الأول القناع والنص المقنع، على الرغم من حضور النصين متجاورين في هذا النص، إذ يحضر نص مالك بن الريب بمفرداته الأصل من دون أن تؤدي وظيفتها النصية المؤثرة فيه لانحياز هذا النص إلى منتجه المعاصر الذي عمد إلى كبح جماح التأثير النصي للنص القناع بانتهاك مستوى بنائه الإيقاعي والنحوي، إذ لم نجد فيما ورد من أبيات لمرثاة مالك بن الريب إلا أبياتاً غير مكتملة وتفتقر إلى الأداء الكامل لها، مما يجعلها تخضع لسطوة الحديث المعاصر الذي يشركها في تقديم لوحة التعبير باعتبارها خلفية تزيد من وضوح معالم اللوحة المعاصرة، غير متناسين الخبرة التشكيلية للشاعر بوصفه فناناً ماهرا.
وتشير المواضع المعدودة لاستخدام النص الأصل داخل منظومة النص المعاصر وتركيبها المتواشح المتصل بعناصره إلى ذلك وقد وردت على النحو الآتي بفصلها عن مواقعها في النص المعاصر.

طبيعة الإجراء النصي
النص الأصل داخل منظومة النص المعاصر
نقص وتصرف في البنية الهيكلية
(فيا صاحبي رحلي / دنا الموت.. فانزلا)
إدخال ما هو غريب على جسد
النص الأصل أدى إلى إنتاج بيت (ملفق)
(فليت الغضى والأثل لم ينبتا معاً
فان الغضى والأثل قد قتلانيا
نقص بحذف الشطر الثاني للبيت (وليت الغضى ماشى الركاب لياليا)
(فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه)
نقص في مستوى اكتمال التعبير مع امتداد واتساع مساحته
(خداني فجراني ببردي إليكما
فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا
وقد كنت عطّافاً إذا الخيل أدبرت
وقد كنت..)
نقص بحذف باقي البيت من الشطر الثاني
(تذكرت من يبكي علي.. فلم أجد سوى السيف)
نقص بحذف باقي الشطر الثاني بأكمله
(يقولون لا تبعد.. وهم يدفنونني)
نقص بحذف باقي الشطر الثاني بأكمله
(فلا تحسداني بارك الله فيكما)

والملاحظ إن الشاعر لم يعمد إلى مزج هذه الاقتباسات بنصه، فقد عمد الى تسويرها بأقواس تضمن عزلها عن الذوبان في جسد النص وتلاحمها بعناصره، ومع ذلك فقد راعى عدم انفصالها عن النص ونتوءها المفارق لانسجام سطحه، لكونه أدرك سرّ تأثيرها لدى احتلالها الموقع الذي تستلزمه، ولاسيما في اقتران مدلولاتها بما يوازيها من تعبير في النص الحديث.
ثالث المحاور هو محور الهوية إذ أن المفترض في استعمال القناع امتزاج الهوية التي تشير إلى المستوى الفكري المرتبط بالمضمون وينطلق من نقطة تشابه جوهرية لا يشوبها اختلاف إلا في الأعراض مما يوقع في ملابسات

تخص كلا من الشخصية القناع في الماضي والشخصية المتقنعة في الحاضر (حاضر الشاعر زمن إنتاج القضية)، ولعل هذا السلوك يمس الجانب الشخصي للشاعر وهو ما لم يفصح عنه في هذه القصيدة، التي تجاوزت الجراح الشخصية واتجهت إلى الجراح العامة المتصلة بقضايا الإنسان العربي بعد نكسة الخامس من حزيران يونيو سنة ١٩٦٧، إذ يعود زمن نشر القصيدة الى سنة ١٩٧١ وهي تخص الجرح العربي الكبير في فلسطين:

أحس إنني

والقدس

في كنيسة مهجورة

فلا حب.. ولا عبادة...

كأنما العذراء، لم تلد بها المسيح ذات ليلة.

أو إنها،

من بعد ما استوى نبياً

أنكرت ميلاده (قصائد: ٥٧)

لذا فقد انطلق الخطاب من صميم هذه التجربة لا من خارجها، مستوعباً جانباً من جراح النخبة الفلسطينية، التي تزداد ملامح الفاجعة لديها متناسبة تناسباً طردياً مع مستوى وعيها، في زمن شغلت الثقافة موقعاً مهماً وكان لها دور كبير في محاولة الإمساك بملامح الفروسية المفتقدة ولاسيما في ما يحيط القصيدة من ظرف زمني:

تحتويني الرمال النظيفة تحت سماء الصحارى

تمددت في الوطن العربي

أهال على جسدي خيمة

ورأيت بلادي تتخثر فوق جراح الضحايا

(قصائد: ٦٢)

ومن هذا المنطلق تحولت التجربة الشخصية – بفعل توسيعي – إلى تجربة جمعية (قومية) تعكس هماً عاماً لم يترك مجالاً إلا وطال جميع مفاصله، ولكن هذا الانغماس في الهم الجمعي لم يمنع الشاعر من الاحتفاظ بالتجربة الخاصة المتواشجة مع الآخر من خلال جذور التشابه بين شخصيتي مالك بن الريب ويوسف الصائغ، ويعزز هذا الإصرار بين الشاعرين، القناع والمقنع به، الانبهار حد التماهي المتجه من الشاعر المعاصر إلى الشاعر القديم، قيام الشاعر بسحب هذا القناع إلى منطقة خارج مجال الشعر كونها تختص بالناحية الشخصية للافضاء بما جرى في الحياة الخاصة، هذه المنطقة يضمها كتاب الشاعر الذي يضمن سيرته فقد حملت عنوان «الاعتراف الأخير لمالك بن الريب».

ولعل سرّ التمسك بمالك بن الريب في ظرف اتسع لكتابة القصيدة والمذكرات معاً هو أن مالكا، المتحدي لما هو صعب لا يتنازل عن فروسيته حتى في وقت ضاقت عليه عوامل توافر أدوات الصمود واثبات فاعليتها:

خذاني إلى حاكم

وليكن منكما شاهدان على «مالك»

إن «مالك» يشترط الكبرياء

اشترطت بلا ندم انطفي..

فكأني إذا عدت أسلك نفس الطريق

(فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه..)

(قصائد: ٦٣)

إن التداخل بين النصين والذاتين، بقصد معاصر، يتجه إلى الماضي. وما يختزنه التراث لم يكن غريباً على ممارسة شعرية انزياحية تتجه إلى انتفاء هيكل التقابل على نحو مستقل بين النص – الذات المعاصرة ومقابلها في الموروث مع اختصاص ظرفه الفكري الفني بمعاصرة من نوع آخر وهذا الإلغاء للاستقلال وانتفاء الهياكل المتجاورة سوّغه نظام الاستعارة وهو يؤدي وظيفة احلال الغائب عن الحضور بدمه ولحمه عن الزمن الحاضر محل الحاضر بدمه ولحمه وحضورية عواطفه وفكرة تجاه ما يحدث.

خذاني إلى الكاتب العدل..

ولتشهدا

إن مالك..

يعترف الآن بين يدي عصره:

اعترفوا / اعترفوا / اعترفوا

أيها الحاملون عذاباتكم..

إنني وطن المتعبين الذين،

يحسّون وحشة هذا الزمان !

(قصائد: ٧٠)

ينظر قصيدة اعترافات مالك بن الريب، قصائد يوسف الصائغ، ٥١–٧٠

التمفصل الحكائي والبنية الاطارية:

رواية السرداب (رقم٢) ليوسف الصائغ

عبد الستار جبر الأسدي★



على الرغم من أن هذه الرواية قد نشرت في عام ١٩٩٧، إلا أنها- اذا جاز لنا التحقيب الانتمائي- ارجاعها الى عدد من الروايات المنشورة بعد(٦٧) أي ضمها معها، تلك التي حملت معها «مؤشرات التجاوز وتعميق الرؤية الواقعية» وحققت التعرية المطلوبة من خلال الفضح والاحتجاج «وابراز اشكالية القوة الشعبية المحتبسة في زنازن الخوف والسلطوية»(١) فمؤلفو هذه الروايات كانوا يكتبون ايمانا بثورية الكتابة وفق مبدأ « ان تكتب لئلا تكرس الهزيمة، ان تكتب لتراهن على الحرية»(٢) التي تنشدها الجماهير المسلوبة الارادة والحقوق، وليس هذا المدخل محاولة تصنيفية لجر هذه الرواية الى خانة الروايات السياسية او صبغها بهذا الطابع المكهرب الذي حاول المؤلف تجنبه والابتعاد عنه قدر الامكان وبشكل لافت للتأمل في كلمته التي تصدرت روايته والتي يبدو انها كانت لابد منها، لتحول وتقف امام أي تأويل وإحالة سياسية ذات ارتباطات زمانية وجغرافية لعالم الرواية الذي اراد له أن يكون مقطوع الانتماء الى واقع مسمى بعينه(زمانا ومكانا)، ولكن الى واقع حدث في زمننا المعاصر وفي بقعة من ارضنا العربية(دون تشخيص لهما)، علينا ان نواكب حدوثه ونطلع على حيثياته، غير انه ليس علينا ان نتعرف على هويته الزمانية والمكانية والعرقية ايضا، رغم ان الاخيرة تكشف عنها لغة او لهجة الحوارات التي تدور بين الشخصيات، وبحق يكفينا الاطلاع على هذا الواقع المشذب الذي يمثل وثيقة ادانة حية وفضحا لأعمال عنف السلطة وقمعها للحريات ومصادرتها للحقوق من جانب، ومن جانب آخر يكشف عن اوجه المقاومة والنضال التي ينخرط فيها الجماهير، التي اختارت الرواية منهم عينة تعرضت لعسف السياسة فوصفت واقع هذا العسف وما جره من معاناة انسانية مريرة، فكانت الواقعية اسلوبا روائيا يصف هذه الحياة، وقد ارتبطت الرواية العربية عموما بظاهرة «ملاحقة الواقع المادي باشكال تعبيرية مباشرة او بمطابقة لاتخلو من تسجيلية، كما لو كان الانتصار على الواقع هو في محاصرته وتقديمه في شكل وصفة ادبية قارة»(٣)، فقد فهمت الواقعية وفق معناها الواسع على انها «الامانة في تصوير الطبيعة» أو «التمثيل الموضوعي للواقع المعاصر»(٤) ليس في ساحتنا الادبية العربية بل الغربية كذلك مع اسبقيتها، فقد لعب مفهوم المحاكاة لقرون طويلة دورا بالايحاء بفكرة مشاكلة الواقع، فلجأ الكثير من الروائيين الى الطريقة التقريرية في تأدية الاحداث سواء أكانت تافهة أو حتى خارجة على المألوف، والى «التفاصيل الدقيقة والحاسمة من اجل تصوير الاحداث والشخصيات بصورة صادقة قدر الامكان»(٥) لكي تؤدي الى الايهام بالواقعية التي

★ ناقد وقاص وصحفي من العراق

تصف الحياة كما هي، أو تعيد «انتاج الواقع في شكل الحياة نفسها»(٦) أو كما يسميها لافريتسكي الواقعية المباشرة حيث البساطة والعفوية من معايير تحديدها الفنية(٧). او مثلما سميت في النقد الامريكي بالواقعية الموضوعية التي اتسمت «بنقل حياة البسطاء دون ميل إليهم»(٨)، فقد امتازت رواياتها بتكديس الاحداث وتسجيل الحياة، حياة حاضر باهت خائر في اغلب الاحيان، واحداث غير ذات معنى في ظاهرها لحياة الجماعات البشرية المتخلفة، فرواد هذا الاتجاه من امثال همنغواي وكالد ويل ودوس باسوس وشتاينبك، كانوا يتصلون «اتصالا مباشرا بالام وبكثافة حياة الشعب» ويتمنون ان يعبروا عنها بفجاجتها(٩). وقد ساعدهم توظيفهم للجملة القصيرة كأسلوب سردي في «نقل اشد الشعور بدائية، فما من جملة موصولة وما من افكار أو طرافة أو تعليق»، وما اقربها من اساليب الواقعيين الاشتراكيين التي مالت الى «البساطة والوضوح والابتعاد عن الجمال الشكلي او البلاغة اللفظية والحيل الميكانيكية والمبالغات والتهريج»(١٠) غير انها احيانا اسرفت في البساطة والسطحية وابتعدت عن الجمال الفني، ولكي لا نتشعب اكثر في اتجاهات الرواية الواقعية وتفريعاتها التصنيفية، وفي الوقت ذاته علينا ان لا نغض النظر عن جذور الظروف التاريخية والشروط الاجتماعية والفكرية التي ساهمت في نشوء الرواية الواقعية التي انبثقت تعبيرا عن «التفاعل الجدلي بين الفردية والسياسة خلال مدة بطولة البرجوازية التارخية وهي تصنع نفسها بنفسها»(١١)، ثم دخل هذا التفاعل مرحلة جديدة بتطور قوى النتاج التي صاغت علاقاتها الاقتصادية وفق نماذج الانظمة الاحتكارية المتمثلة بالكارتلات، وما نظام الكارتل الا «صورة من صور السيطرة الجماعية الاقتصادية التي من شأنها ان تبتلع جهود الفرد وتخنقه، فتغير طبيعة النظام الاقتصادي من اقتصاد تنافسي ليبرالي يمجد الفرد والفردية ويطلق لهما العنان الى اقتصاد احتكاري ادى الى عدم اهتمام بالشخصية الفردية كبطل ثم اختفائها ليظهر الاهتمام بالرجل العادي ومشاكله وهمومه»(١٢)، واذاما كان الفرد في الواقع الاجتماعي الغربي مستلبا امام نظم الكارتلات الاقتصادية فانه في المجتمعات الشرقية عامة والعربية خاصة يتعرض للاستلاب نفسه ولكن من قبل الانظمة السياسية الحاكمة المتمثلة بالسلطات الدكتاتورية، لذا يرى بعض النقاد ان الرواية الواقعية المعاصرة تحديدا قد عكست لنا «ازمة مجتمعنا وألقت الضوء عليه»(١٣) وانها جعلتنا نواجه بشكل صريح «مسألة مغزى وقيمة وضعنا الاجتماعي والتاريخي المفروض علينا»(١٤)، ويبدو لي ان هذه الرواية تشترك مع سرب الروايات التي تتبنى مواجهة الواقع وازاحة الستائر والاقنعة لتكشف عن وجه الحقيقة المرصودة، فلجأت الى الواقعية الى الموضوعية في السرد،حيث بدلا من ان يخبر المؤلف القارىء بما حدث «يسمح له بتجربة ما حدث مباشرة عن طريق مسرحي»(١٥) اعتمادا على الحوار بوصفه تقنية سردية، حيث يحتل الحوار في هذه الرواية مساحة كبيرة من متنها، وتقترب لغته كثيرا من اللهجة العامية، لا

لتعزز من الايحاء بالواقعية فقط، بل لتكون اكثر صدقا ودلالة في التعبير عن لسان حال الشخصيات.

ينهض بناء الرواية في مظهرها الخارجي الشكلي على تقسيم متنها السردي الى احد عشر فصلا قصيرا يتحدث كل فصل عن شخصية من شخصيات السرداب، والشخصية الاخيرة هي الراوي الذي كان يروي القصة بكاملها ولكن على شكل اجزاء او حلقات صغيرة متصلة مع بعضها زمانا ومكانا وحدثا مع تركيز او تمحور كل حلقة حول شخصية ما، ثم يأتي دوره اخيرا كمشارك وليس كراصد او ملاحظ للاحداث والشخصيات، فيقترب هذا البناء مما عرف بالقصة الاطارية التي تتضمن مجموعة من القصص الفرعية الداخلية التي ترويها شخصيات الرواية وليس الراوي نفسه، وهذا ملمح اختلاف واضح مع هذه الرواية التي تشترك مع القصة الاطارية من حيث الملامح الخارجية فقط، فالمتن الحكائي لها واحد، كل متصل لا انفصال زماني او مكاني بينه، لكن الروائي لجأ الى نوع من التمفصل الحكائي اذا جاز لنا التعبير أي محاولة تقسيم القصة الواحدة او تصنيفها الى وحدات قصصية اصغر (وهذه العملية تتم على مستوى المبنى الحكائي/ الخطاب) تمحورت هنا ليس على الحدث او الزمني او المكان وانما على الشخصية، فمنحتنا هذا الايحاء او الادراك المزدوج بين اتصال القصص او انفصالها عن بعضها، او بمعنى ادق بتعدد او بتنوع القصة الرئيسة للرواية، غير ان الوحدة الاسلوبية للمبنى الحكائي تبين لنا ان محاولة العزل التصنيفي لمجرى الاحداث لم يمنع هذا المجرى عن تدفقه، فهي محاولة مشبعة بالقصد الدلالي الذي كان يرمي الى تسليط الضوء وتكثيفه في كل تمفصل حكائي داخلي للقصة على معاناة احدى الشخصيات، والحقيقة ان هذا الاشباع في القصد الدلالي لم يقتصر على هذه المحاولة فقط، بل توجها بتوجيه عنايته في نهاية كل فصل بمتابعة مصير الشخصية الذي غالبا ما كان ينتهي اما بالاعدام او بالاختفاء او بالموت تحت طائلة المرض او التعذيب، مستفيدا من تقنية القصة القصيرة ونزوعها المعروف بالانحدار السريع نحو النهاية، مما يكشف لنا اسلوبيا عن الخصائص النوعية لطبيعة هذا التمفصل الحكائي الذي تمثل بالمزاوجة التقنية(شكلا وتركيبا) لآليات السرد بين الرواية والقصة القصيرة، غير غافلين ايضا عن التسرب الواضح لجوهر الدراما المتمثل بالحوار البيني المنتشر في ثنايا هذا العمل الادبي مما يسمح لنا بالقول بوجود بنية كلية وحدت النسيج السردي وفق الطبيعة الشكلية لهذا التمفصل الذي اوحى لنا بملامح اطارية، فنسمي هذه البنية الاطارية،حيث تمثل هذه البنية المظهر الشكلي العام للرواية، تحققه وتجسده وتعطيه هيئته السردية تقنية التمفصل الحكائي، فالعلاقة بينهما علاقة وجود وتأسيس لا يمكن العزل بينهما لانه سيؤدي الى تفكك النسيج الشكلي للسرد.

وقد اكتمل اشباع القصد الدلالي لهذا التمفصل في الفصل الاخير المتعلق بالراوي نفسه، الشخصية التي بدأت تكشف عن نفسها مؤخرا، لأن مسلسل النهايات المأساوية لشخصيات السرداب قد وصلها، واذا ما كان هذا امرا طبيعيا لانها الراوي، وكأنه بمثابة الناجي الوحيد من الكارثة، فان هذا الراوي قد جعلنا في حيرة وشك من انه ربما نجا -أي اطلق سراحه- ام ان مصيره كان كباقي نزلاء السرداب، حيث اسهم السرد المتقطع او سرد الفراغات (في نهاية الفصل) الذي لجأ اليه الراوي (وهي تقنية اسلوبية لم يكررها قبل هذا الفصل) في تعمية التحقق من معرفة نهايته/ مصيره، فدلالة هذا النوع من السرد وان كانت توحي برغبة داخلية في كسر اواصر الربط الطبيعية له، أي الخروج عن طبيعته الخطية المتراصة، فان هذه الرغبة تبدو نتيجة طبيعية تتعلق بالمضمون الداخلي الموجه لسيرورة السرد، لا كدافع خارجي او محاولة لتغيير النمطية التقليدية، وتبدو اكثر تعلقا بالمؤثرات السايكولوجية لشخصية الراوي نفسه وعلاقته مع شخصيات قصته التي يرويها، ومع المناخ التدرجي المتصاعد لسيرورة هذه القصة وهي تحاول ان تضع لنفسها تصورا مختلفا لنهايتها، لتقلب المعادلة التي بدأتها بين السرداب كمكان للنفي والاعتقال والعزل عن الحياة والعالم الخارجي وبين نزلائه من ضحايا العسف والقمع السياسي، اولئك الذين ينحدرون من مشارب وانتماءات ثقافية وعرقية مختلفة تمثل شرائح الشعب، سيما شرائح الناس البسطاء الذين لم تحمل عقولهم (رغم انخراطهم في العمل السياسي) افكارا عميقة لايديولوجيات فكرية وسياسية (حيث لم تتطرق الرواية الى هذا الجانب حتى ولو باشارات عابرة،فلم تكشف عن البعد الايديولوجي لهذه الشخصيات وهو امر ينتمي الى تعمد الاقصاء الذي اعلن عنه المؤلف في كلمته -كما بينا انفا-، ينطبق الامر ايضا على الشخصيات المثقفة ذات التحصيل الاكاديمي كالدكتور احسان، وسلمان المحامي). فالسرد المتقطع تتخلله اشارات تريد القول ان ثمة اختراقا سيحصل لهذا العزل الذي يطوقهم به السرداب تحت باطن الارض ويوقف قطار النهايات المأساوية في محطته الاخيرة:

«.... الجماهير... الحرية... في انتظار.... المواجهة القادمة... سراحي... انا وسواي ممن.... الخ»»

فالكلمة الختامية للرواية «الخ» فتحت الطريق امام نهاية جديدة مفتوحة كانت الرواية قد اتخذت من ضدها نسقا متكررا في نهاية وبداية كل تمفصل حكائي جديد داخل البنية الاطارية الموحدة للرواية.

الهوامش:

١- رواية عربية جديدة. د. محمد برادة. مقال ضمن كتاب «الرواية العربية: واقع وافاق». دار ابن رشد. بيروت.ط١/ ١٢:١٩٨١.

٢- م.ن،دفاعا عن الذاتية المتمردة، الطاهر بن جلون:٢٧٩.

٣- م.ن، الواقع والمتخيل والمحتمل في الرواية العربية، سعيد علوش:٢٠٢.

٤- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ت.د.محمد عصفور، عالم العرفة، ع١١٠،١٩٨٧، الكويت: ١٩٧/١٨٣.

٥- نظرية الرواية، د.السيد ابراهيم، دار قباء، القاهرة، ١٩٩٨ :٢٠١.

٦- نشوء الصورة وارتقاؤها،غاتشيف، ت.جميل التكريتي، ضمن موسوعة نظرية الادب،مج٢، القسم الثالث، دار الشؤون الثقافية -بغداد،١٨٤:١٩٩٤.

٧-في سبيل الواقعية،لافريتسكي، ت. جميل نصيف التكريتي،منشورات وزارة الاعلام، بغداد، ١٠٩:١٩٧٤-٢١٩.

٨-تاريخ الرواية الحديثة. البير بس. ت جورج سالم. منشورات عويدات.بيروت.ط١، ٢٧٠:١٩٦٧-٢٧١.

٩-م.ن: ٢٧٢-٢٧٣.

١٠- نظرة في المذاهب الادبية، د.حسام الخطيب.مج، الثقافة الاجنبية، ع٣، ١٩٨٢- بغداد:٣٧.

١١-طرائق الحداثة، رايموند وليمز، ت.فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، ع٢٤٦، ١٧:١٩٩٩.

١٢- النقد الروائي والايديولوجي.د. حميد الحميداني، المركز الثقافي العربي، بيروت ط١، ١٢٩:١٩٩٠.

١٣-الواقعية والرواية المعاصرة. وليمز.ت. سعيد الحكيم.مج الثقافة الاجنبية، ع٣، ٧١:١٩٨٧.

١٤- الرواية شكلا فنيا ومؤسسة اجتماعية، زيرافا.ت. حسين علوان، مج الثقافة الاجنبية، ع١، ٧٠:١٩٨٣.

١٥- نظريات السرد الحديثة، ولاس مارتن. ت. حياة جاسم، المجلس الاعلى للثقافة - القاهرة،٧٧:١٩٩٨.

١٦- السرداب رقم ٢، يوسف الصائغ، الهيئة العامة لقصور الثقافة -القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

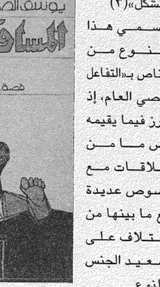
التناص الإجناسي

في رواية المسافة ليوسف الصائغ

أحمد ناهم*

تجنح رواية المسافة ليوسف الصائغ إلى استثمار صيغ وأنماط وأشكال الأجناس الأدبية المجاورة كفن الشعر وفن المسرح وفن الرسم وبقية الأجناس الأدبية وغير الأدبية؛ إذ إن شعرية النص الجديد تكمن في تداخلاته المختلفة على أصعدة مختلفة.

«إن ما تقدمه الممارسة الفنية من دلائل على التعالق والانفتاح لا يمكن إلا أن يحطم ذلك الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني وأن يخلخل نموذجيته المحددة وهويته الخاصة، يصح أن ينتج تلاقح الفنون أنماطاً من التهجين الاستيتيقي وأنماطاً من التناص»(١) إذ يسمى هذا النوع من التناص بـ«التناص الإجناسي، إذ تتداخل الأجناس الأدبية وغير الأدبية مع بعضها البعض في طريقة التشكل والانبناء الداخلي على أصعدة متباينة»(٢)، ونقصد بالتناص الإجناسي ذلك التداخل الذي يحصل بين الأجناس الأدبية المختلفة كتداخل الشعر مع فن القص والخطابة وفن السيرة، وكذلك التداخل الذي يحصل داخل الجنس الواحد على صعيد أدق كما يحصل في صيغة معينة أو شكل خاص لأنماط جنس أدبي كالتداخل بين الشعر العمودي والشعر الحر وقصيدة النثر أو التداخل بين القصة والأقصوصة والرواية «ويضع جينيت هذا النوع من التداخل ضمن التعالي النصي ويسميه علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها كالموضوع والصيغة والشكل»(٣) ويسمي هذا النوع من التناص بـ«التفاعل النصي العام، إذ يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط»(٤).



إن أول مرتكز لهذا التناص هو التسليم بعدم اكتمال الجنس الأدبي وانفتاحه على محيطات مختلف الأجناس الأدبية المتاخمة له أو التي تتشكل وتنمو مستقلة عنه أحياناً لكنه يدخل في حوار معلن أو خفي معها على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون حسب باختين(٥).

كذلك فان علاقة التناص بمسألة الأجناس الأدبية، علاقة وطيدة حقا، ذلك أن التناص يبرز التنوعات والتداخلات التي تحدث بين النصوص لتزحزح الجنس الأدبي في اتجاه اكتساب خصائص بنيوية جديدة(٦).

يعطي هذا الاقتران بين أجناس متقاربة نصوصاً هجينية تحمل صفات مشتركة بين الأجناس الأدبية ولا يميز انحياز هذه النصوص إلى الجنس الأصلي إلا أمران: الأول يتعلق بالشكل أو الإطار الخارجي، والثاني خاص بقصدية المؤلف في إدراج نصه المهجن ضمن خانة الشعر أو خانة أخرى ضمن جنس آخر، وعلى وفق ترشيح المتلقي لجنس معين من خلال قرائن خاصة فيما بعد.

هذه مقدمة نظرية توضح مفهومنا للتناص الأجناسي قبل أن نخوض في مجال المفهوم على

* ناقد وصحفي من العراق

الصعيد الإجرائي الذي تم فيه اختيار رواية (المسافة) للصائغ لتكون حقلاً تطبيقياً لهذا المفهوم: إذ يبدأ التداخل من خلال الغلاف، وقد كتب أسفل عنوان الرواية: المسافة/ قصة جديدة، ليتضح قصدية المؤلف في إدراج مؤلفه الجديد تحت تسمية جديدة هي غريبة من نوعها وتكمن الغرابة في (قصة جديدة) ليرشح المتلقي دلالات عدة على صعيد الشكل والمحتوى، وعند الدخول في صفحاتها نلاحظ المؤلف يفيد من بعض صيغ المسرحية المتمثلة في الحوار ورسم ملامح الزمان والمكان والمؤثرات الديكورية الأخرى، ليتضح لنا إن جو الرواية مفعم بفضاء مسرحي:

«أنا: (بهدوء) كان لابد من............

صوت طفل: (يبكي).

صوت رجل: إنني مصاب بالربو.. سأختنق.

أصوات: هش...(٧).

وهكذا تقوم بداية القصة، إذ أن الاستهلال جاء هنا بهذه الصيغة المسرحية التي سرعان ما يتداخل معها: الحوار القائم على التضاد والاختلاف، ولو توخينا الدقة الاصطلاحية (حوارية النص الروائي)- حسب باختين-. إذ أن الشخصيات- هنا- تكاد تعرض أفكارها بصورة متحررة حتى إنها تصرخ بوجه المؤلف الذي اكتفى بتسجيلها وعرضها ومحاورتها(٨): وعند الاسترسال في القراءة تبدو لنا قصائد محشورة في بنية النص الروائي نقرأ:

قميصها... شعرها... عيناها وكان صوتها في أذني.. وكان على شفتي.. وكان على منابت شعري

- آه

- آه

كنا بدائيين... ولم يكن ثمة مطر.. ولا خوف ولا ريح(٩)...

... لا يختلف اثنان في شعرية النص السابق،إذ أن هذه الشعرية تبدأ بالإيقاع مروراً بالغرابة والمفارقة وانتهاءً بالاعتراف والإقرار بالخيبة والخذلان:

نلاحظ هذا أيضا:

يسقط الفكر !... لم تكن الأفكار يوماً مجردة بهذا الشكل الذي تدعونني إليه.. إن فكري هو حاجتي... أما حين تجرد القضية حين تعزلها عن عواطفي... مخاوفي.. غضبي... أحزاني... حينذاك... كيف أوضح لك الأمر؟(١٠).

لقد منحت كريستفا التناص مدلولاً وميدان تطبيق واسعين، إذ تعرف المفهوم لا على التداخل أو التبادل بين النصوص، بل حتى على التداخل بين أنواع مختلفة مثل الكتابة، الموسيقى، الرسم(١١)؛ ولكن شعرية التناص هنا في رواية المسافة ليست محددة فقط بهذا التداخل بين فن القص وفن الشعر أو فن المسرحية التي أفاد يوسف الصائغ من أغلب أجوائها.. فحسب، ولكن يتعدى الأمر إلى ما هو أخطر من ذلك عندما ندرك في خضم هذا التداخل، قمة في الإنزياح الشعري على مستوى السرد أو الشعر:

ويبدو لي أن هذا نابع من تجربة المؤلف في كتابة الشعر قد لازمته في مؤلفاته الأخرى كالرواية والمسرحية والمقالة، وهذا يؤكد مقولة (بيفون):

الأسلوب . . . . . .هو الرجل نفسه.

المصادر

(١) ينظر: التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، رسالة ماجستير مقدمة لقسم اللغة العربية، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٩، ص٨٦.

(٢) ينظر: المصدر نفسه، ص٨٦.

(٣) ينظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، دار توبقال للنشر (مشترك)، ١٩٩٠، ص ٩١.

(٤) المصدر نفسه، ص٩٢.

(٥) المبدأ الحواري، ميخائيل باختين، ترجمة فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٢، ص٣٠.

(٦) ينظر: تجنيس الأدب في النقد العربي الحديث، سهام جبار، رسالة دكتوراه، كلية التربية، الجامعة المستنصرية، ١٩٩٧، ص٧.

(٧) المسافة، قصة جديدة، يوسف الصائغ، اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٧٤، ص٦.

(٨) قضايا الفن الإبداعي عند دستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص٣١٢.

(٩) المسافة، ص٢٠.

(١٠) المصدر نفسه، ص٧٣.

(١١) ينظر: علم النص، جوليا كريستيفيا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١، ص٧٠.

حوار

يوسف الصائغ:

اكتشفت انني ما عدت صالحاً للشعر !!

حاوره: ناظم السعود*

ان تحاور شخصية مكتنزة، بالإبداع والتحول والتوجس، كيوسف الصائغ، فكأنك تحاول النفاذ، جاهدا، في مساحة جغرافية مترامية، في شموخها وإغناءاتها، وفي معلومها ومجهولها، وفي اتساعها وحجم مهابتها (على الطبيعة) مقابل تداخل وضيق حجمها (على الخارطة !).

هكذا أجد المبدع يوسف الصائغ في آثاره ومواقفه وحياته، كأنه يتلبس مسوح شخصية (جيولوجية) تسعى إلى البحث في الغور العميق عن تلك اللقى والمعادن والأشياء المحتسبة لتظهرها بعد تلفحها بفيض الرؤية ونفيس الحكمة وجسارة الصعود في درب الجلجلة ! !

يوسف الصائغ، قلادة الأدب العراقي الثمينة، واحد أبرز من يحق لنا أن نتباهى بهم وبإنجازاتهم: في الرواية والشعر والمقالة والرسم والمسرح، وقبل كل ذلك هو من تلك الندرة التي لم تتهيب أمام حشد الخنادق ولم تركبها (كثرة النقائض) بل سعت على الدوام إلى أن تحقق (التفرد) وأن تغلف الكلمة بما يبقيها متألقة على «اللوح غير المكتوب».

هكذا أمهد لمحطتي الحوارية الجديدة مع الصائغ يوسف الذي أشعر بازائه بزهو خاص وهو يتفتح ويشع أمام أسئلتي التي اخترقت «سكونه المتدفق» بكل محبة.

◄ **أراك تلجأ إلى صمت طويل، كأنك عازف عن الكتابة أو نشر ما تكتبه.. ترى هل يتعلق الأمر بعدم توافقك أو استجابتك لـ «شهوة الإبداع» أو أن الأخيرة ما عادت تغريك وتغويك كما كان الحال في الزمن السابق؟**

– لست صامتا.. ومع هذا، يحتل الصمت من تجربتي مكانة هي، الحساب النهائي الأقرب للكرامة (!). ولقد كان ممكنا دائما، وأنا أحرص على أن أكون بليغا أن أغلق شفتي حين أحس بلا جدوى الكلام أو الصراخ، وأكتفي بأن أفتح عيني على سعتهما لتستوعبا ما أحتاجه من حقائق أو من أوهام تساعدني على صمتي !.

إنني، بهذه المناسبة، استعيد بإعجاب صوت مخرج مسرحي أحبه وهو يناشد بطل مسرحية الباب أن (يصرخ بصمت !).

◄ **وهل يمكن للصراخ أن يأتي بصمت؟ !**

– أجل يمكن لمن هم على شاكلتنا أن يصرخوا بصمت.. أو أن يصمتوا(!) وهكذا يغدو مفهوما، بعد ذلك، أن يصمت المرء تعبا، أو أدبا، أو عتيا بل لمجرد المشاكسة فيصمت حين يصرخ الجميع.. ويصرخ حين يغرق الآخرون في الصمت وتصير القصيدة هكذا:

(.. أكفر بالشعر والشعراء.. / الآن.. أريد صراخا يكفيني.. / صوتا.. / يصعد من كعبي قدمي.. / إلى رئتي.. / ويدفع حنجرتي.. ملء فمي.. فأقيء صراخا.. / ودما.. / وبقايا الإنسان.. / لكن وأسفاه / حنجرتي لا تصلح.. / شوهّها السكر.. / وبدلّها الصبر.. / وزيفها الكتمان !..)

◄ **يوما ما قلت لي أن (العزلة هي العدو) وكنت وقتها تشغل «منصباً وظيفياً مرموقا» إضافة إلى أن حمى الإبداع كانت مستعرة عندك وتتوهج عبر أشكال إبداعية متعددة.. فماذا تقول اليوم؟ ! هل تراك تجاهد بصمت عدوا شرسا هو «العزلة» أم أنك روضت الأعداء كلهم ليتعايشوا في (زمنك الجديد) تحت خيمة الأصدقاء؟!**

– هل قلت ذلك حقا؟ ما أكثر الأعداء إذا (!) كان الكذب عدوا

* صحفي من العراق

وما يزال.. والغباء والإبتذال وسوء النية.. وسوء الظن.. انتهاء بسوء الفهم والتفاهم ساعة يغدو (سوء الفهم هو السفاك.. / سمك يتعشى سمكا فبماذا يتعشى السماك؟ !).

بلى... لقد استيقظت من نومي ذات يوم من عام ١٩٨٦. وإذا بي (مدير عام) لدائرة السينما والمسرح. وكان ينبغي لي أن أستعين بأكبر قدر من الرصانة لاستيعاب ما ينطوي عليه هذا الأمر بالنسبة لي من مفارقة !

◄ وأين تكمن المفارقة؟!

– أنا كما يبدو لي. لا أشبه ولا يلزمني أن أشبه مديراً عاماً، قدر ما كان لا يهمني أن أشبه نفسي (!) ولقد كان.. بحيث راهن العديد من أصدقائي وأعدائي الذين يعرفون جيدا حدود إمكاناتي و(مواهبي) على إنني لن أصمد في (منصبي) هذا أكثر من بضعة شهور، فخيبت لهم ظنهم وبقيت (أمثل) دوري بصدق طوال عشر سنوات (!). وقل أنت ما شئت عما استطعت أن أفعله خلال هذه السنوات بنفسي وبدائرة السينما والمسرح... فالتواضع ليس زينة دائما، ونكران الجميل فاكهة تضرس القلب !.

◄ وكيف آلت معادلة المبدع و (المنصب) ؟

– حين يكون المبدع موظفاً فانه يلزم بأن يعرض نفسه لكل ما يتعرض له زملاؤه الموظفون.. ومن بين ذلك، احتمال أن يفصل من وظيفته، أو يستغنى عنه، أو يحال على التقاعد لسبب من الأسباب كأن يكون مثلا قد بلغ (السن القانونية) وهكذا سيكون.. بحيث ما أن يستيقظ رجل مثلي صباح عيد ميلاده الثالث والستين حتى يجد في انتظاره من يستعجله (لإخلاء منصبه) من أجل أن يحتله موظف سواه أجدر منه.. وأصلح؟ !

◄ إذا كان بإمكان المرء ولا سيما إن كان أديبا أن يتقاعد عن الوظيفة – فهل بإمكانه – لو شاء – أن يتقاعد عن الإبداع؟!

– ليست صفة (المتقاعد) لقبا يتباهى به أصحابه. وحين يرتضي مبدع أن يتقاعد عن الإبداع فذاك يعني أن ثمة ما يضطره إلى ذلك.. وهو اضطرار لا بد أن يبعث على الأسى والأسف في جميع الأحوال. وبصرف النظر عن التباس المصطلحات، يمكن الإدعاء، بأن المبدع قد (يستقيل).. لكنه لن يتقاعد !

◄ أجدك في السنوات الأخيرة تكثف طاقتك كلها في جنسين إبداعيين هما المسرح والرواية (على قلة المنشور لك فيهما) فماذا عن الشعر وأنت من المعدودين في تاريخنا الشعري؟!

– أضع يدي على قلبي اشفاقا، وأنا أتحدث عن فن الشعر، حذر أن تصيبني حوبته مؤكداً قناعتي بأن الشعر كان، وسيبقى روح كل الفنون.

وعلى مهل، بحيث يمكن أن نتفحص بإنصاف كاف وموضوعية، افتراض أن (الأزمة) في هذا الزمن هي أزمة شعر وليست أزمة شعراء !! ولكي لا أجور على أحد سأكتفي بالتركيز على تجربتي معترفاً مقدماً بمسؤوليتي في اضطراب علاقتي بالشعر.. وبشعري أنا.. قبل أشعار سواي، إني لأرجو إلا أفاجئ أحدا، حين أعلن بقدر مناسب من التواضع أنني شاعر عافت نفسه قصائده(!!) فهي ما عادت تستهويه قدر ما تستفزه لفرط ما تثير في روحه غالبا من إحساس بالملل !.

◄ هل جاءك هذا الإحساس فجأة؟ !

– لقد انتبهت في السنوات الأخيرة بشكل خاص، إلى أن ما كنت أسميه (منجزاتي الشعرية) فقدت عندي مبرراتها(!) وانسحبت لتكون مجرد علامات في تاريخي وذاكرتي.. فهي الآن لا تكفيني !. حدث هذا يوم جاءت قصائد (سيدة التفاحات الأربع) لتكون على الضد قصائد من (اعترافات مالك بن الريب).. ثم قصائد (المعلم) على الضد من قصائد (سيدة التفاحات).. وهكذا انتهاء بمجمل ما قدمته من قصائد في زمن الحرب.. وما حاولت تقديمه تحت وطأة العدوان ! فهل يكفي هذا وحده لشرح بعض جوانب (أزمتي) باعتبارها وجها من أزمة كل الذين سجنتهم (انجازاتهم) فصاروا يقلدون أنفسهم دونما أي إحساس بالملل واللاجدوى !

◄ أتحسب هذا الشرح كافيا لتوضيح مثل هذه الأزمة؟!

– لا أحسبه يكفي.. بل ثمة ما هو أخطر وأعمق أثرا.. يتمثل في مدى قدرة الشعر والشاعر على حل معضلة العلاقة الذهبية بين الخاص والعام، وهو مستوى لأمناص من محاولة الاقتراب منه في ظرف كهذا الذي نعيشه، تحتشد فيه أحداث جسمية تملك أن تهز الكثير من القناعات لتهدمها وتعيد بناءها من جديد. إنه تحد من طراز فريد لا مناص من أن يواجهه العراقي عامة والمبدع العراقي على وجه الخصوص.

◄ أنت من الداعين إلى أن يغير الشاعر لغته عقب حصول حدث كبير، وذلك لأن لغة ما قبل الحدث تفقد قدرتها على التعبير بعدها.. فماذا ترى الآن بعد كل هذه الأحداث محليا وإنسانيا؟ أتراك قلبت لغتك على جمر الأحداث وجددت فيها لتكون قادرة على التعبير عمّا جرى؟!

– يرتبط الجواب على هذا السؤال ببعض ما تقدم، ولكي لا نجوز على الملاحظة فنجعلها مبسطة إلى حد التسليم بأن الشاعر مؤهل لأن يغير من لغته استجابة لمزاج، أو لنزوة أو

بناء على توصية ناقد من النقاد ! وأحسب أننا متفقون على أن لغة أي شاعر، أو بالأحرى قصائده، هي نتاج لما تتركه الحياة وما فيها من أحداث في ذاته، ومن ثمَ في وعيه وتجربته. ووفق هذا المنظور يصبح من حق أي ناقد أن يتقصى مثلا عن الحيز الذي شغلته حرب استمرت ثماني سنوات أو عدوان غاشم وما تركه من آثار في قصائد هذا الشاعر العراقي أو سواه.. إذ ليس من المعقول أن تمر أحداث من هذا القبيل بشاعر صادق (مرور الكرام) فلا تترك أثراً يتناسب مع سعتها وثقلها سلبا وإيجابا وعلى مختلف الأصعدة.

◄ **فماذا عن تجربتك في هذا المجال؟**

– لا بد من الإقرار أولا بأن هذا الموضوع شغلني ولا يزال، وكان السبب في ما أعانيه حقا من ارتباك، لقد جربت الاستجابة لحالة الحرب بقصائد رغم قلتها ما زلت أحس أنها كانت تكفيني، ولو إلى حين ! وتوحي لي أنني مؤهل للوصول إلى حافة تجربة جديدة وإنجاز إضافي.. لكن ما أعقب على بلدي الحبيب.. كل ذلك وضعني أمام أقسى تحد روحي وثقافي وإنساني واجهته في حياتي بحيث لم أجد ما أفعله سوى الاحتماء بذهولي مكتفيا بالتطلع إلى ما يجري، منتظراً اللحظة التي سأستيقظ فيها وأهرب من هذا الكابوس الرهيب.

◄ **وهل جاءتك لحظة الاستيقاظ هذه؟!**

– نعم، لكن يقظتي جاءت متأخرة(!) وحين فتحت عيني هالني ما رأيته وبعث اليأس في روحي، فقد اكتشفت أنني ما عدت صالحا للشعر(!) وأن أدواتي لا تكفيني.. فالقصيدة تبدأ هكذا: (ها أنا واقف فوق أنقاض عصري.. / أقيس المسافة ما بين غرفة نومي.. وقبري.. / ثم.. / أهذا إذا كا ما قد تبقى؟! سريع كسيح../ وغرفة نوم مهدمة../ ما تزال معاطف من رحلوا / معلقة فوق جدرانها/ ومكتبة سقطت كل أسنانها../ وأهملها العاشقون/ علام إذا ينكر الشعراء قصائدهم/ ومم ترى يشتكون../ فما زلت أذكر/ أنا مشينا وحيدين/ نبحث عن فندق للعناق/ وحين وجدنا الشوارع مهجورة/ والفنادق ممنوعة على العاشقين/ اخترعنا الفراق..)

◄ **بعد كتابتك لسيرتك الذاتية تحت عنوان (الاعتراف الأخير لمالك بن الريب) هل كنت تحيي فنا مجهولا في أدبنا المعاصر؟**

–هل كنت، حين جربت كتابة (الاعتراف الأخير..)، أنوي حقا أن أحاول كتابة «سيرة ذاتية»، باعتبار هذا النوع من الكتابة الأدبية، محدود في أدبنا العربي..

أبدا

فأنا دائما أتجه للتعويل على الأدبي الذي يملك أن يستوعب التجربة اكثر من سواه...

لكنني في السنوات الاخيرة انتبهت الى أن الاشكال الادبية التي جربتها، ما عادت تتسع لأن تستوعب ما عندي... وهو كثير..

وأرجو الا اكون مغاليا، حين أدعي، أنني عشت حياة حافلة، مزدحمة، وشديدة الاضطراب والتعقيد على مختلف الأصعدة... وحين تطلعت الى الأفق، أرهبني حقا، أن العمر المتبقي، مهما امتد ما عاد يستطيع، أن يوفي كل التجارب التي عشتها حقها، أنا عولت على الرواية، أو المسرح، أو الشعر.. وكان يعني هذا عندي، أن التساهل في انتظار أن تتوزع كل هذا التجارب على هذه الأنماط، يعني التفريط، على الأقل، بما هو أصدق منها، ومؤثر، ومفيد..

وفق هذا النوع من التفكير، خطر لي، أن الكتابة، مباشرة عن هذه التجارب هي ممكن في هذه المهلة في العمر الجديد وبدا لي أن من العدل، والأمانة أن (أحكي) هذه التجارب لابنتي الوحيدة، التي كانت آنذاك في السنوات الأولى من عمرها المبارك.. أو أن أبسطها لانسانة اخترتها شريكة حياتي..

وقد فعلت..

كتبت مئات الصفحات.. ثم حين أعدت قراءة ما كتبته، خطر لي، أن بالإمكان اختيار ما هو جوهري في هذه الحياة، ونشره.. تحت عنوان (الاعتراف الأخير) اشارة الى مجموعة (اعترافات مالك بن الريب..) وكناية عن فكرة أن حديث المرء عن حياته، وما يتطلبه من خبرة وصدق وأمانة.. هو آخر ما ينبغي له أن يضعه بين يدي أصدقائه ومحبيه.. قبل ان يرحل، وتنطوي معه الصفحة من هذه التجربة..

ولقد كان علي، وأنا أخوض هذه المغامرة، أن أحرص أشد الحرص على اعتماد أقصى حد من التواضع.. والحذر من أن اتسبب في أيما ضرر قد ينجم عن هذا النوع من النبش في زمن قديم.. أو حديث..

لقد تحدثت بشيء من التفصيل عن ذلك في مقدمة الجزء الثالث من الاعتراف الأخير. فقد أشرت فيها الى أن السيرة الذاتية ليست نميمة أو فضيحة!.

«بلى قد تخدم الفضائح التاريخ، حتى ليتوهم المرء، أن التاريخ في جوهره، هو القدرة على اكتشاف الفضائح، وربطها ضمن سياق، بحيث يمكن اعتماد النماذج الأمثل، فاذا بالذين صنعوا هذه الفضائح.. أبطال روايات ومسرحيات،

هاربون من تصانيفهم» «والاغراء شديد.. زال التحرير من الكتمان بالبوح، بحيث يستطيع المرء أن ينام دون أحلام مزعجة.. وبالتالي، أن يموت، بسهولة مدركا، أنه لن يأخذ معه الى الفناء، تلك الأزهار اليابسة التي اعتاد أن يسميها (أسراره) أو أسرار الآخرين.

◄ في مسرحيتك (ديزدمونه) محاولة لاختراق النص الشكسبيري بعد أربعمائة عام على كتابته الأولى.. هل كنت تخطط لأحداث أثر انقلابي ضد شكسبير؟

–لم يكن عدلا أن أطلق على المسرحية التي كتبتها في (معارضة) «عطيل» شكسبير عنوان «ديزديمونه»... كان الأجدى والأكثر دقة أن أسميها (أميليا)...

ولابد أنني انسقت الى أسم «ديزديمونه» تحت تأثير شهرة الاسم وصاحبته... فأميليا شكسبير... تبدو هامشية وثانوية، قياسا الى شخصية ديزدمونه... وقد أزدهاني أن أعيد الى أميليا اعتبارها، وأن أجهد في أن أفضح تلك الأميرة المدللة «ديزدمونة»...

ومن يقرأ عطيل، وفق المزاج الفلكلوري والنفسي والعاطفي الذي قرأته به، كفيل بأن يلمح في شخصية (ديزدمونه شكسبير)، عدداً من الأدلة، على أن هذه الأميرة، لم تكن تملك، من السجايا، ما تتفوق بها على سواها... بل ثمة من الأدلة ما يمكن أن يشير الى أنها، (حتى وفق ما رسمه شكسبير) كانت مؤهلة لأن تخون عطيل حقا.. ألم يحذر أبوها، عطيل من أن هذه الأميرة ستخونه – كما خانت أباها من قبله؟



من أعمال الشاعر يوسف الصائغ

واذا كان لا بد من الحديث عما أسماه السؤال «المحفز».. يمكن أن أشير بدءا الى أنني ما ان قرأت «عطيل» أستطيع أن أطمئن الى أن عطيل مغفل الى هذا الحد.. بحيث يمكن أن يخدعه ياكو وبهذه السهولة.. اللهم الا أن شكسبير اراد أن يصوره لنا كذلك بسبب أنه رجل مغربي.. وأسود اللون.. وليس عنده ما يتفوق به، سوى كونه قائدا عسكريا.. ضخم الجثة.. أقرب الى الجلف طيب القلب.. فهو نقيض صاحبته.. البيضاء، الرقيقة.. المدللة.. التي لا تستطيع كبح نزواتها.. ومعالجة اللؤم الذي تنطوي عليه.

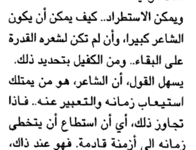
ومهما يكن.. وبعيدا عما يمكن أن يثار من اعتراضات في هذا المجال.. أجد من الضروري القول، أنني ما أستطيع أن أنظر لأشخاص مسرحية عطيل، ولا لأحداثها النظرة نفسها، التي ربما كان منطقيا، أن ينظر بها شكسبير ومجايلوه.. بل تمنيت، ان ننظر لها نحن، وكأنها تحدث في زماننا لنكتشف الفرق.. ألخ.

◄ أنت مؤمن بمقولة للسياب مفادها أن ثمة ولادة مرتقبة للشاعر الكبير، ما الذي يؤخر هذه الولادة؟

– ليس سهلا تحديد مفهوم واضح لما تعنيه تسمية (الشاعر الكبير) أن لدينا في ادبنا العربي نماذج عديدة من الشعراء، كان لهم حضورهم وتأثيرهم في حقب عديدة.. ولنأخذ مثلا شعراء العصر العباسي.. فثمة (أبو العلاء.. والمتنبي.. وأبو تمام.. والبحتري.. وأبو نواس.. والشريف الرضي..ألخ).

فهل كان هؤلاء كلهم شعراء كبار؟.. وأن لم يكونوا.. فمن الذي يستحق بينهم مرتبة الشاعر الكبير؟!

قد يقول أحدهم: المتنبي.. وقد يضيف آخر أبو العلاء.. مع هذا يبقى السؤال.. عما ان كان المتنبي، شاعرا كبيرا في زمانه.. أو في ما تلاه. بمعنى أنه شاعر كبير حتى في زماننا. وقد يكون ذلك من وجهة نظر بعينها صحيحا.. أنما.. لماذا، وكيف؟



ويمكن الاستطراد.. كيف يمكن أن يكون الشاعر كبيرا، وأن لم تكن لشعره القدرة على البقاء.. ومن الكفيل بتحديد ذلك.

يسهل القول، أن الشاعر، هو من يمتلك استيعاب زمانه والتعبير عنه.. فاذا تجاوز ذلك، أي أن استطاع أن يتخطى زمانه الى أزمنة قادمة. فهو عند ذاك، يمكن أن يكون (شاعراً كبيرا).. وهو حكم فيه الكثير من التبسيط.. بحيث يحق لنا وفق هذا المنطق، أن نتساءل، ان كان المتنبي، مثلا، ما زال حاضرا، ومؤثرا في حياتنا المجنونة هذه.. الى أي مدى وكيف؟ لست أدري.. لقد فتحت عيني على الفن والأدب.. والوسط الأدبي والعالم يحاول أن يوحي لنا أن الرصافي والزهاوي، شاعران كبيران.. ثم لم تمض بضعة عقود حتى نسي الوسط الأدبي بشكل خاص حكمه هذا.. وأوعز بدفن الرصافي والزهاوي مقترحا علينا، اسم الجواهري، ولم يكن هذا الاقتراح بدون أسانيد فهل الجواهري.. شاعر كبير؟ متى.. أين.. والى متى.. وبأي مقياس؟

تصعب الاجابة.. وفي هذا السياق، يمكن أن يخطر على البال أن القصيدة الكبيرة، يمكن أن تكون بديلا عن مصطلح الشاعر الكبير. فهذا أسهل وأهون ويمكن أن يكون أكثر دقة.

وأعود من جديد الى نبوءة السياب، التي أحسبها الساعة تحصيل حاصل.. اذ ما دام الشاعر الكبير، عراقيا أم عربيا – لم يولد حتى الساعة.. فاين ينبغي لنا أن ننتظر ولادته؟.. في المستقبل من دون شك.. ومن أي جيل؟

في الأجيال القادمة..لا محالة!!.

◄ **أراك تمارس تمويه أو الغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، فما مسوغ ذلك، وهل قلت، حقا أن الرسم أرحم من الشعر؟**

– ما دام الابداع هو الشرط. فما جدوى الحدود؟ أنني أتطلع الى (سابع جار) وتهمني الفاكهة التي تنضج في حديقته، ما دامت تساعد على اكتمال الخمرة التي تعلمت صناعتها بليل.. مدينة بلا خرائط.. ومنازل بلا أسوار.. أن ذلك يجعل السرقة بدون معنى، والتلصص ضربا من الغزل.. وأنظر أنت الى أين يمكن أن يقودني ذلك أو يقود سواي.. الا ترى ما فعله اختراع السينما.. ومن بعدها التلفزيون.. هذه الحاجة الى الفنون وفق قانون من الشهوة شديد الدعارة.. راهن ومثير ولم لا؟ وينبغي- دائما- القدر المناسب من الشعر.. ينبغي لكل شيء وفي كل شيء.. وكان أن.. ومثله من الموسيقى.. وذلكم هو كيمياء الابداع.

هل قلت مرة ان الرسم ارحم من الشعر... حسنا... لعلي قلت ذلك فانا مثل كثير من الاصدقاء (اقول) كثيرا... وانسى ما قلته... لانني دون ذلك لا استطيع الاستمرار. والعتب.. وفي حالة كهذه.... ان يأخذ الذين يحبونني او يكرهونني ما اقوله مأخذ الجد... الرسم ارحم من الشعر. كيف. متى؟

قد يصدق ذلك للحظة ثم لا يصدق بعد قليل... لكننا سنبقى دائما خاضعين لنفوذ احساسنا بالتناقض بين ما تنطوي عليه.... وقدرتنا في التعبير... والرحمة كل الرحمة، الا نسقط من خيبة او من اعياء... والا نفقد احترامنا لتجربتنا ثم فليكن بعد ذلك ما يكون!! ما الذي يمكن ان يكون؟ سوى ان يبقى الابداع رديفا للابداع وان تبقى لهذه الابداع اسماؤه الحسنى! الشعر مرة... والمسرح اخرى والرواية... والموسيقى... والرسم وال.......

◄ **هل انت تحلم كثيرا؟**

–اجل انا احلم كثيرا.. ولا اجيد الاحصاء –مع الاسف– واخطىء دائما في الحساب... لكن يندر ان اخطئ في حلمي... او في كوابيسي وما زلت اذكر بحنان قصيدة (استيقظ يا يوسف)وتلك المقاطع التي اقول فيها (أي عذاب هذا... لأن تستشهد في الحلم... وتبقى بعد استشهادك ملقى فوق العشب...تمر الغيمة فوقك.... والعصفور يحط على جرحك... لا... ما هذا حلم... تلك امرأة. ولدتني في منتصف الليل.

وما زلت الى هذي الساعة... اذكر دفء جدار الرحم... ورائحة الحبل السري...واضحك...اذ اتذكر... اني لحظة ميلادي... قبلت اصابع قابلتي... فاحتضنتني باكية!

◄ **لك تجربة طويلة مع الصحافة الثقافية العراقية، قراءة وكتابة وعملا، فهل لك أن تعطي تقويماً ما لهذه الصحافة؟ وهل أن صحافتنا قادرة على احتضان النتاج الإبداعي المنهمر؟!**

– يشكل العمل في الصحافة، بالنسبة لي، ميدان إغراء دائم ما استطعت يوما، ولا أردت أن أقاومه. أني لاستحضر الساعة اسم الصحيفة الأولى التي عملنا فيها، مجانا وبإخلاص، وأنا مدرس في الموصل قبل ما يزيد على الأربعين عاما، كان اسمها (الأخبار التجارية) ولا بأس ! ما دام صاحبها كان من طيبة القلب إلى درجة أنه سمح لي ولصديقي الراحل شاذل طاقة، أن ننشر بين (أخباره التجارية) خواطر لن يلبث أن يكتشف (خطورتها) حيث يفاجأ بإنذار من الجهات المعنية يقضي بالكف عن نشر هذه الخواطر الهدامة وإلا..!. ثم تتابعت الأسماء لأكثر من عشر صحف ومجلات آخرها ألف باء للمرة الرابعة ! !

◄ **تبدو رحلة طويلة فهل كنت سعيدا معها؟!**

– كنت في عملي الصحفي هذا سعيداً وصادقا، وشديد الحماس، لا فرق عندي في أن أعمل في الأقسام الثقافية أو سواها، بل حتى في الأقسام السياسية أو صفحات العمال والفلاحين ! ! المهم أنني خلال هذا الخضم حاولت أن أظل حريصا على احترام قرائي احترامي لنفسي فكسبت محبتهم بحيث ميزوا اسمي وصانوه حتى في لحظات الضعف أو حتى طائلة الزلل ! واجد أن في سؤالك ما ينطوي على الجواب المطلوب فالسؤال عما ان كانت الصحافة الثقافية عندنا (قادرة على احتضان النتاج الإبداعي المنهمر..) فأنت تدري وأدري أنا، ويدري الآخرون، أنها غير قادرة قطعا.. وكيف بإمكانها أن تكون «وفي هذه الظروف على وجه التحديد» إن الإقرار بهذا الواقع كفيل بأن يجيب على (الأسئلة الأخرى). ويعفيني من اللجاجة والتكرار !

صبريّة

(من السيرة الذاتية للشاعر يوسف الصائغ)

أخذتني بغداد، وأنا ابن ثماني عشرة سنة..
ومذ حللت فيها، صارت أمي، وأختي، وعشيقتي !!
ولقد ولدت من أحشائها، بعد أربع سنوات، وما زلت أحمل معي حتى الساعة، رائحتها، وأثار اصابعها، وسجل وصاياها، المختلط بخبرتي وذاكرتي.
في بغداد، أعطي لي، ولأول مرة - كما أعطي لآدم - إن أذوق تلك الفاكهة المحرمة، التي من بعدها، أصبحت مؤهلاً لدخول الجنة، غير عابئ، بأنني يمكن أن أطرد منها في أيما لحظة.
كانت بغداد، في تلك الساعة - قد تقمصت شكل امرأة سمراء، سمرة جنوبية، هي في جوهرها، ذاك المزاج الفذ، من القمح والشعير.. ونكهة الخبز الحار.. والشهوة الأبدية.
ولقد أغلق الباب خلفنا، فصرنا وحيدين، أنا وهي - بغداد، التي صار اسمها، في تلك الأمسية الشتائية: «صبرية»... ولقد كانت «صبرية» يا للمفارقة، بغيا، تبيع أسرارها بسبعمائة وخمسين فلسا.. تلك هي المرة الأولى.
والمرأة الأولى..
وذلك هو أول امتحاناتي، الأشد جمالا، والأكثر صعوبة...

***

حين صرنا وحيدين، تطلعت إلي «صبرية»، وقبلتني بخبرة مهنتها الظالمة، وإذ رأت وجهي الفج، وشحوب عيني، اكتشفت قلقي، وفهمت حيرتي، فتخلت تحت وطأة شهوتها للأمومة، عن أن تكون بغيا، وتبرعت بأن تكون أما، من أجل أن تساعد فتى غريرا مثلي، على أن يمسك بزمام رجولته.
وهي، حين شرعت في ذلك، أعجبها دورها، وازدهاها، بحيث امتلأ صدرها بالحليب..
أذكر: إن السرير كان حديديا، مغطى بملاءات متسخة.. تحدق فيه عن كثب مرآة وسخة مكسورة.. وإن رائحة غامضة كانت، تلف المشهد فهو أقرب إلى الوهم.
[ما يزال السرير الحديدي في غرفتي / ينام على وجهه / رأسه يتدلى إلى الأرض / عيناه مغمضتان على سره / وقوائمه السود / تحفر أظلافها في الرخام / وتحت الملاءات / تبدو عظام السرير المعذب / ناتئة / باردة / تراودني / أن أنام عليها / ولو مرة واحدة - ١٩٨٢.
وكنت أنا مكفنا بملابسي، ذابلا كورقة خس، دائبا على تحديد مسافة خيبتي، مستسلما إلى لذة الفضيحة الموشكة].
وإذ رأت صبرية ذلك، وفهمته، ابتسمت لي، ثم أومأت لي أن اقترب.. فاقتربت، مبتعدا عن نفسي.. وسمعتها تأمرني بنبرة راهبة:
- هيا.. اجلس بجانبي... جلست وشممت رائحتها المموهة بدهن الورد، وعرق ما تحت الأبطين، فاقشعرت روحي، وحين تحسست ذراعها العاري يمتد على كتفي، ومستني خصلة من شعرها على خدي، أدركت، أنني مجرد من أيما مشروع للدفاع عن نفسي، وممنوع بسبب استسلامي، من أيما طاقة على التراجع.. بحيث ما عاد أي متسع للمكابرة.. بل لم يعد أي متسع للخوف..
- أهي المرة الأولى؟
كان واضحا، أنها تتلذذ بسؤالها، لمصلحتها.. متذوقة معنى أن أفوض إليها، أو تفوض لها الصدفة.. فرصة التصرف ببراءتي.. كأنها، مثلي، لم توفق إلى تجربة سابقة.
ولقد وهبتها قناعتها تلك، طاقة مسبقة على الصبر، ثم وفي الوقت نفسه قدرة على الحنان والحكمة، فابتسمت لنفسها، وشدتني إليها برفق وهي تهمس، بصوت مبحوح:
- سأعلمك.. ألا تريد أن أعلمك؟ وبدون أن تنتظر جوابي، قبلتني وهي تردد كأنما لنفسها:
- إن الأمر يبدأ دائما.. بالقبل. كنت أنظر إليها، والى نفسي، من تلك المرآة المكسورة التي تقع عند قدمي السرير، وكنت قلقا، أشد القلق، من حركة أصابعها، ومن تلك الصراحة، التي أراني مهددا بها في حشمتي، بحيث وجدتني، على غير قصد، أتجمع على نفسي لأحمي جسدي من الفضول.
ورأيتها تلمسني، كأنها فهمت ما يجول بخاطري، وسمعتها تهمس بتلك النبرة البغدادية الطيبة.
- يا عيني.
ثم راحت تلقي عليّ أسئلة، عن عمري، وعن المدينة التي جئت منها، والمكان الذي أسكن فيه، والكلية التي أدرس فيها.
كانت تسأل، وأنا أجيب نصف ذاهل، لأنها، وهي تسألني وتتلقى إجاباتي، ظلت مثابرة على تفحص استجابتي لأصابعها الدقيقة، حينا والمشاكسة حينا.. حتى اطمأنت.. ورأيتها في المرآة، وهي تبتسم لنفسها، راضية بالإنجاز الذي حققته.. وهمست لي عند ذاك:

***

- والآن...
لم يطل المشهد... وحين انتهى.. كانت المرآة لا تزال في مكانها.. والسرير.. وعري امرأة غريبة.. لا تزال مستلقية، تتطلع إلى فتى في الثامنة عشرة من عمره، يجهد في الخروج من المرآة المكسورة.. خجلا من عريه الشاحب.. متعبا.. مبللا بعرق وهمي.. يتساءل في أعماقه، أن كان حقا قد حدث هذا الذي حدث وسمع صوتا يقول له:
- اذهب واغتسل..
فأطاع... لكن الماء لم يستطع أن يغسل ما لحق بجسده وروحه من سوائل دبقة ستبقى عالقة به، تلطخه إلى حين.. وآلمه أن يرتدي ملابسه. فوق ما بدا له، لحظة ذاك، أنه دنس..
وسألته.
- هل ستأتي مرة أخرى؟
- أجل
- قالها دون أن يعنيها.. وسمعها تقول من جديد:
- إذا جئت، فأسال عن «صبرية».. هل تحب «صبرية».
- أجل..
- سأزعل عليك.. إذا أنت ذهبت مع سواي.. كما قلت لك.. أسال عن صبرية ولن تندم..

***

أنحني لذكرى «صبرية»..
أنحني لها - تلك البغي التي حاولت أن تكون عاصمتي.. وأمي وشجاعة تجربتي الأولى.. وأفكر: ترى لو لم تكن صبرية - التي وقعت عليها صدفة. وأنا في طريقي إلى الحياة - بالمزاج والتعاطف الذي وجدته لديها. أفكان يمكن، أن أنجح، من بعد في معرفة المرأة.. وأسرار شجرة الفردوس المحرمة؟.. خرجت من ذلك المنزل في «السنك»... واستقبلني مساء بغداد

النظيف- ساجياً، وأليفاً، فآلمني، إحساسي بوساختي إزاء كل تلك النظافة والهدوء.. وكنت، أدرك، أنني لكي أستوعب ما حدث، محتاج قبل كل شيء، إلى أن أستعيد إحساسي بنظافتي.
وهكذا، وبعينين مغمضتين، وتحت سطوة ماء حار، ورغوة صابون كريم، وبيدين مثابرتين، رحت أغسل نفسي، وذهني، ورئتي.. حتى انتهيت، وتنفست الصعداء.. وجلست وحيداً، أحاول عبثاً.. أعيد ترتيب إحساسي.. بينما كانت تنبع في ذهني تلك المزامير التي حفظتها في أيام طفولتي.
[اغسلني كثيرا من إثمي / ومن خطاياي طهرني /.. تنضحني بالزوفا فأتطهر/ وتغسلني، فأغدو أشد بياضا من الثلج / لأنني بالآثام حبل بي / وبالخطيئة ولدتني أمي..]
نومتني المزامير.. فلم استيقظ إلا عند حدود الفجر..
كان جسد «صبرية» في ذاك الهزيع المتأخر ينام إلى جانبي.. ويعيد إلى ذاكرتي كل تلك التفاصيل التي هربت منها، مجددا إياها، وفق سحر غريب.. فإذا هي ذات طغيان، بحيث عجبت لبلادتي، وخمول أحاسيسي قبل بضع ساعات، واحتقرت كل وهمي عن القذارة والاتساخ.. وكنت وأنا غارق في تشوقي المبكر، أسمع صوت «صبرية» المبحوح:
- هل ستأتي مرة أخرى؟..
فأرد عليها: «أجل.. أجل سأجيء..».
وبررت بعهدي بعد ثلاثة أيام فكافأتني «صبرية» على وفائي، بأن وهبتني العلم الذي كانت بي حاجة إليه، والخلاصة الفريدة، التي سأظل محتفظاً بها، من خلال مناشدتها لي:
- على مهلك..
وقد استجبت لها مباشرة، وتعلمت الأناة متدرباً على الأخذ والعطاء. وعلى «على مهلي..» منذ تلك الأيام.. متذوقاً وعي رجولتي.. متحسساً شاربي المبكرين.. وهما يدغدغاني.
والساعة أدرك، إن السعادة اللاحقة التي أعطي لها التعرف عليها في العلاقة بالمرأة، أخذاً وعطاء، إنما هي هدية تلك (البغي الفاضلة) صبرية، أيام كانت تؤدي وظيفتها في بيت (السنك) ذاك، قبل أكثر من ثلاثين عاما.
وانتظروا..
فسيأتي وقت، تخاف فيه علي «صبرية» من أخطار العلاقة الجسدية بالبغايا.. كانت تفهم بكارة جسدي، وتهمها نظافته، وبالمقابل، وبسبب ذلك كله، كانت تريد لجسدها، حين اقترب منها، أن يكون معافى، حد، إنها مرة، اعتذرت مني، بأمومة عذبة.
- لا تقربني.. فأنا مريضة.
انحني لذكراها
ذكرى المرأة - معلمتي - فهي لن تلبث أن تتركني فجأة.. وحيداً في مساء حزين.
- صبرية راحت.. صبرية قتلها أخوها !!
وانطبع في ذهني وجه «القوادة» العجوز، وحيادها المهني، إزاء صبرية.. ومقتلها المقدر سلفا.
كنت أتطلع إليها، وأحس إن الكون من حولي يسبح في خمول كريه.. وتمثل لي جسد حبيبتي عاريا، يسيل فوق دعاراته دم قان، يلطخ الهواء والملاءات.
عدت إلى البيت، مذهولا، لقد بدا لي أن العالم يعاني من اختلال عجيب.. فهو يميد فاقداً توازنه.. وكنت أجهد في التفاهم مع حقيقة، أن امرأة مثل صبرية، يمكن فجأة، أن تختفي، فلا يترك اختفاؤها أثرا.. ليس ثمة من يشعر بغيابها.. أو يحزن لها.. ويفتقدها سواي..
(جثة امرأة/ كنت أحببتها/ ستبقى بلا كفن/ في ضمير الحضارة../ إلى أن يدب الفساد بها../ فتفضح سر العلاقة/ بين القداسة في ما نحب../ وبين الدعارة.. ١٩٩٢).
وأحسست بسبب ذلك كله، بالوحدة والخوف.. لقد أوحى لي اختفاء صبرية، باختفائي الشخصي.. وموت جميع الذين سيقدر لي أن أحبهم بعد قليل.
بعد يومين، كتبت قصة قصيرة، عن موت صبرية، فكأني بذلك أنقذت نفسي.. ذاك إنني بعد أن أنهيت الكتابة، وتنهدت، أومأت إلى حاملي نعش صبرية، وسمحت لهم بدفنها.
لقد انقضى على ذلك، ما يقرب من أربعين عاما.. وإنني لا أستطيع حتى اللحظة، أن أتفادى تلك المرارة، التي تنبع دائماً في أعماقي، بسبب من أنني، رغم ما قدمته لي تلك المرأة، لم أعرف عنها سوى اسمها.. وجسدها.. ولا شيء عدا هذا، ومن يدري؟ لعل اسمها لم يكن اسمها.. بل لعل جسدها لم يكن جسدها كذلك.
صبرية، مذ اختفت صارت وهما.. حتى كأنها لم تكن إلا في ذاكرتي.. أو كأنها، لم توجد، إلا لكي تقدم لي وحدي مآثرها العظيمة، حين عرفتني على الجنة.. ولهذا فهي ما أن أنهت مهمتها، حتى انسحبت، ولم تخلف من وهمها سوى بغداد.. وبغداد عاصمة لا تموت..
سيظل ثمة من يلاحقها.. وسيغمد كثيرون مديتهم في عنقها.. لكنها لا تموت..

من أعمال يوسف الصائغ:

١-قصائد غير صالحة للنشر (مجموعة شعرية مشتركة) ١٩٥٧.
١. قصائد، المجموعة الشعرية الكاملة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٢.
٢. مسرحية ديدمونه، فازت بجائزة افضل نص مسرحي في مهرجان قرطاج،١٩٨٩.
٣. مسرحية الباب، فازت بجائزة احسن نص مسرحي في مهرجان قرطاج،١٩٨٧.
٤. مسرحية العودة، فازت بجائزة المركز الاول في المسرح العراقي، ١٩٨٨»
٥. السيرة الذاتية - الاعتراف الأخير لمالك بن الريب -ج-الأول والثاني، ج- الثالث غير مطبوع.
٦. رواية اللعبة فازت بجائزة احسن رواية عراقية، ١٩٧٠.
٧. رواية السرداب رقم ١٩٩٧،٢.
٨. رواية المسافة، اتحاد الكتاب العرب -دمشق،١٩٧٤.
٩. السودان ثورة وشهداء - قصيدة نثر سياسية -،١٩٧٠.
١٠. قصة قصيرة غير مطبوعة.
١١. مذكرات - مخطوطة -.
١٢. يوسف اعرض عن هذا - مجموعة شعرية غير مطبوعة.
١٣. مسرحية البديل - مخطوطة -.
١٤. مسرحية أخرى - مخطوطة - ورواية - مخطوطة»
١٥. الشعر الحر في العراق-اطروحة ماجستير- ١٩٧٦.



نبيــل سليمــان



رواياتي تذهب عميقاً في النفير من أجل الحلم «المستحيل»

أحاول ألا تأتي الفكرة (في الرواية) كنغمة أيديولوجية شخصية خاصة بي ككاتب

حاورته : نعمة خالد*

من رواية إلى رواية يتواصل ويتعزز هاجسك الأكبر في تفكيك البنى المكرسة. أنا أيضاً من الذين يقولون ذلك. وقد يكفيني أن أذكر من رواياتك (جرماتي) و(المسلة). بل لماذا أعود عشرين سنة أو أكثر إلى الوراء؟ ها هي روايتك (أطياف العرش) قبل عشر سنين. وها هي روايتك (سمر الليالي) قبل خمس سنوات. ما الذي ترومه من رمي سهام أسئلتك ومن نفيرك ضد البنى المكرسة والمحرمات الكبرى؟

❖ مبكراً جداً ـ أظن أني كنت في الثامنة ـ وشمتني أمي بأنفاس ونظرات قلقة، وبدموع حبيسة وطافرة، بينما كانت عروس أبي الجديدة في يومها الأول بيننا في بيت صغير من قرية صغيرة ومنسية. ما زلت عاجزاً عن كتابة ما كانت أمي عليه. لكن ما وشمتني به ذلك اليوم سيصير بعد عشر سنين، وإن شئت بعد عشرين سنة، سؤال جارح: ما هذه البنية الأسرية التي تتعدد فيها الزوجات؟

في ذلك الزمن البعيد كانت عمتي الصغرى المرحومة نجاح شابة، رفضت تزويجها من صديق لوالدها الشيخ الصارم، وذاقت الأمرين جراء رفضها، لكنها انتزعت حريتها إلى حين، ثم اضطرت إلى الزواج من أرمل. وكل ذلك سيصير بعد عشر سنين أو عشرين سنة ذلك السؤال الجارح: ما هذه البنية الأسرية التي تذيق تلك الشابة الأمرين؟

من مثل هذين الجذرين هجست مبكراً بتفكيك البنى المكرسة، ليس في الأسرة وحدها، بل في الشارع: فتى يسمع أباه الشرطي يروي في آخر الليل ما عاد منه للتو: اعتقال الدكتور فلان والأستاذ فلان. تلك كانت سنوات الوحدة السورية المصرية التي ورثتُ منها حتى اليوم الامتلاء بالوحدة العربية ومحبة جمال عبد الناصر. لكن السؤال الجارح تدجج: ما هذه البنية التي تخطف رجلاً من بيته آخر الليل لأنه يختلف معها؟ هي الأسرة إذن، وهي السلطة السياسية، وهي المدرسة... وسنة بعد سنة، وبالثقافة، وبالسؤال الجارح، سأرى نفسي في عيشي وفي كتابتي مهجوساً حتى النخاع بتفكيك تلك البنى

* كاتبة من فلسطين

التي تتعنون بالمحرمات الكبرى الطريفة والتليدة والعتيدة. وربما كان هذا الهاجس هو ما جعلني أبدأ في روايتي الأولى (ينداح الطوفان) عام ١٩٧٠ من هتك النفاق الاجتماعي، سواء تسربل بالأخلاق أم بالدين أم بالجنس.

● بالوصول إلى ما ذكرت أولاً (روايتا جرماتي والمسلّة) كان السؤال قد بات غامضاً جداً، أي واضحاً جداً: ما الكتابة إن لم تكن تعرية وهتكاً لكل ما يعيق صبوات الإنسان وحريته، ولكل ما يكبله ويقهره ويحرمه ويشوهه؟

❖ هذه المرة اخترت ـ وربما كان الأصح أن الكتابة اختارت لي ـ الحرب كعنوان للمؤسسة العسكرية وللصراع العربي الإسرائيلي في واحد من أكبر مفاصله: حرب ١٩٧٣. والتفكيك عنى هذه المرة إذن، في رأس ما عنى، الوحش الإسرائيلي الذي يقتل ويدمّر، والسلطة التي تصارع هذا الوحش وتخسر الأرض. وحين تعود الأرض تبدأ السلطة بعمرانها، فإذا فيه من اليباب ما فيه، لأنها ـ ببساطة ـ منخورة بالاستبداد والفساد. وهذه سانحة أغتنمها لأذكّر بتأخّر الرواية العربية في تفكيك المؤسسة العسكرية، على الرغم من أن هذه المؤسسة هي صانعة تاريخنا العربي الحديث منذ أكثر من نصف قرن، بالانقلابات والشعارات والهزائم. على أن الرواية العربية بدأت منذ عقد على الأقل تعوض ما تأخرت فيه، بفضل الديكتاتورية العربية والعولمية، وبفضل حربي الخليج الأولى والثانية بخاصة. ولعلي لا أشكو من النرجسية إن رأيت في روايتي (جرماتي) و(المسلّة) قبل خمس وعشرين سنة ريادة ما لذلك أو لبعضه على الأقل. ولأن المحرمات الكبرى قد ازدادت عتواً، ولأن البنى المكرسة قد ازدادت عتواً، تذهب رواياتي أبعد فأبعد، وربما أعمق فأعمق، في النفير من أجل الحلم الذي يكاد يبدو مستحيلاً، ليس بين ظهرانينا فقط، بل في العالم كله: حلم التحرر والحرية.

● إذن، لناقدٍ مثل الناقد السوري المرحوم محمد أبو خضور أن يرى فيما كتب مبكراً عن روايتك (ثلج الصيف) أن رواياتك كشف عن أفكارك، ولها.

❖ عن أفكاري؟ نعم. وعن أحلامي وهواجسي وأسئلتي وما يتراءى لي ـ ولو إلى حين قصير ومحدود ـ من أجوبة. لكن أمر الأفكار في الرواية ـ وفي الآداب والفنون بعامة ـ أمر شائك وخطير. وهذا هو نقدنا الأدبي، وهذه هي روايتنا، تؤكدان ذلك عبر التنازع بين من يصدع بأن مطرح الأفكار ليس هنا، بل في الفلسفة أو التاريخ أو المقالة أو... وبين من يصدع بالخطاب الأيديولوجي وبالبيانات في رواية.

لقد حفظت عن دوستويفسكي مبكراً ما رددته غير مرة، أنه كتب إلى استراخوف بصدد رواية (الأبله): أنا لا أقف إلى جانب الرواية، بل إلى جانب فكرتي. وقد كتب دوستويفسكي أيضاً إلى مايكوف بصدد رواية (الشياطين) مقرّاً بإغراء فكرتها له وتعلقه بها، ثم يتساءل: هل أتمكن منها دون أن أفسد الرواية كلها؟ هذه هي المصيبة.

هذه هي المصيبة حقاً كما قال هذا المعلم الذي علّمنا كيف يتجاوز الكاتب خطاه ويواجه نفسه. هذا هو الامتحان حقاً. فمع كاتب مثل دوستويفسكي، ومع رواية مثل (الأبله) ليس الأمر تسييداً للخطاب على الفن، بل هو ـ وكما سأتعلم ولازلت من الرواية ومن الثقافة بعامة ـ أن تقوم الفكرة في الرواية بالعلاقة الحوارية مع غيرها، وأن تتوحد الفكرة بمن يحملها أو تحملها في الرواية، وبألاّ تأتي تلخيصاً، وبألاّ تكون جاهزة أو نهائية أو قاطعة.

لقد حاولت ولازلت أحاول ألا تأتي الفكرة ـ مهما كنت خارج الرواية وفي الرواية متبنياً لها ـ كنفحة أيديولوجية شخصية خاصة بي ككاتب، وعلى أن تكون الفكرة حدثاً، صورة، تكويناً بين تكوينات ـ من قال ذلك؟ ولا ريب لديّ البتّة أن ذلك لم يتحقق كما رمته، وأنه يتفاوت بين رواية ورواية. غير أن بين طبّالي وزمّاري الحداثة من يجفلون من أية (فكرية) في الفن. وقد نالني ونال سواي من أولاء الكثير، لكنني ما برحت وما برح سواي يكتب الرواية للأنا وللعالم، وبالأنا وبالعالم، لا للتزجية ولا للخطابة. أما العلامة التي أستهدي بها فهي دوماً: السؤال. هكذا كان السؤال في (ثلج الصيف) سؤال هزيمة ١٩٦٧، على الرغم من أنها لم تذكر إلا في الإهداء، (عرفاناً بالجميل) كما كتبت. وهكذا جاء السؤال بعد ثلاثين سنة من (ثلج الصيف) عن الحضارة والتاريخ، عن قيامة الدول وزوالها، كما حاولت رواية (في غيابها) عبر التجربة الأندلسية. ومن صلب سؤال الهزيمة (١٩٦٧) إلى السؤال الأندلسي قامت أسئلة الجسد والرحلة والقتل والصداقة: هل هذه هي الأفكار؟ هل هذا كشف الأفكار؟ عظيم.

● بحسب الروائي والناقد المغربي شعيب حليفي، كان كل ما كتبت قبل رباعية (مدارات الشرق) مهاداً لها.

هل توافق؟

❖ حتى الآن. يبدو أن (مدارات الشرق) هي مشروعي الروائي الأكبر، ليس لأنها جاءت في أربعة أجزاء أو في ألفين وأربعمائة صفحة، وليس لأنها استنزفت من عمري سبع سنين، بل لغير ذلك مما كان قبل سنوات واضحاً جداً لي، وهو الآن غامض جداً، أشبه بعشق كاسح وغير مفهوم.

لقد جربت قبل (مدارات الشرق) كثيراً، من البناء الكلاسيكي في الرواية الأولى (ينداح الطوفان) إلى تعدد الأصوات في الرواية الثالثة (ثلج الصيف) إلى ملاعبة السيرة والوثيقة في الرواية الخامسة(المسلّة) إلى تفتيت الجملة والمشهد والصورة في الرواية الرابعة (جرماتي) إلى..

ولا ريب في أنني كتبت (مدارات الشرق) وأنا أختزن كل تجربة سبقتها. بل وأنا أختزن محاولاتي النقدية وكنوز قراءاتي. لكنني لم أفكر البتّة بفنية معينة طوال كتابتي للأجزاء الأربعة من (مدارات الشرق). كانت لذة الكتابة هي كل شيء. كان المشروع يكبر ويغوي وكنت أندفع بشهوة عارمة ليل نهار. والآن أحسب أن تجربة الكتابة في (مدارات الشرق) بالغة الاختلاف عن كل ما كتبت قبلها وبعدها، وإن كانت تختزن ما سبق، وإن كانت أرهصت فقط مما تلاها برواية (أطياف العرش). وبعد هذا كله، هل وافقت شعيب حليفي أو خالفته أم..؟

● **في (مدارات الشرق) نصوص تحتية يصعب عدها وحصرها، منها التاريخي ومنها الديني ومنها الغنائي ومنها السياسي، بل والاقتصادي. وأنا أيضاً ممن يقولون بأن تفاعل هذه النصوص في أعماق (مدارات الشرق) هو في رأس ما جعلها تفكك الحاضر وتخاطب المستقبل، مع أن زمنها يعود بنا إلى ما بين مطلع القرن العشرين ومنتصفه.**

كيف حققت ذلك التفاعل بين تلك النصوص التحتية وبين كتابتك؟ وهل كان ما ذهبت إليه مع غيري من تفكيك الحاضر ومخاطبة المستقبل هو هدفك؟ بالأحرى، ماذا تظن أنه تحقق من هذا الهدف؟

❖ قبل (مدارات الشرق) كانت تجربتي الأكبر في لعبة التناص في رواية (المسلّة). وفي الإعداد لمشروع (مدارات الشرق) استغرقت طويلاً وعميقاً مع قرابة مائتين وخمسين مرجعاً، عدا الدوريات المحتجبة. وقد خرجت من هذا كله بما أحسبه كنوزاً، ليست فقط معلومات مغيّبة أو أرقاماً جافة أو إضاءات. وسأضرب مثلاً بما يردده باحثون من ندرة الكتابة الاقتصادية في عصر النهضة في بلاد الشام. لكنني اكتشفت الكثير من هذه الكتابة التي أنارت لي ما هو أهم من المعالم الكبرى للحياة الاقتصادية والاجتماعية (والسياسية). لقد أنارت لي تفاصيل ثرّة تتصل بالزراعة والبداوة والتجارة الدولية والوكلاء والدواء والملكية والنقابات... وكل ذلك كان ماءً أو دماً سرى في نسغ الرواية، وكوّن ما كوّن من الشخصيات المحورية في الرواية: الباشا شكيم وسليم أفندي وهشام الساجي.. ولولا ذلك الماء أو الدم لكانت هذه الشخصيات جافة وفقيرة وهيكلية.

تأخّرت الرواية العربية في تفكيك المؤسسة العسكرية، على الرغم من أن هذه المؤسسة هي صانعة تاريخنا العربي الحديث منذ أكثر من نصف قرن، بالانقلابات والشعارات والهزائم

غير أن فعل النصوص التحتية الأخرى، غير الاقتصادية، في الرواية، كان فعلاً مضاعفاً. فمن مجلة (المضحك المبكي) الساخرة تولّدت أوراق الفنان الشاب عدي البسمة، وتولّد لهشام الساجي الكثير في جريدته (ألف ياء). ومثل ذلك هي الأغاني الشعبية وغير الشعبية، فلولاها ما كان للرواية أن ترسم التطور الروحي الثقافي في المجتمع عبر شخصية الفنانة ترياق الصوان. وسأكتفي أخيراً بمثال من مئات الأمثلة، هو لعبة التناص مع دستور المملكة السورية ١٩٢٠ وما يتعلق منه بالأحكام العرفية وقانون الطوارئ والتوقيف والمحاكمات: أنا على يقين من أن تلك الصفحات الأخيرة من الجزء الأول من (مدارات الشرق) قد انكتبت في مطلع القرن العشرين خصيصاً من أجل نهايته، ومن أجل بداية القرن الحادي والعشرين.

ما أصدق القول بأن كل نص هو شبكة نصوص. لقد علمتني (مدارات الشرق) ذلك، ليس فقط بما لعبته، بل فيما كتبت بعدها من الرواية. ولئن كانت هذه اللعبة غاية، فقد كانت العين تتطلع دائماً إلى اليوم وإلى الغد. فسؤال النفط الذي انطلق في سورية منذ سبعين سنة، ها هو يجلجل. وسؤال الجمهورية والملكية، وسؤال الأحزاب القومية والإسلامية والشيوعية، وسؤال العائلة والعشيرة، وسؤال العسكرة... كل هذه الأسئلة تخاطب يومنا وغدنا، ليس في سورية وحدها. ولذلك جاء عنوان الرواية (مدارات الشرق) وترامى فضاؤها

في فلسطين ولبنان والعراق ومصر وتركيا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا وبريطانيا وأمريكا. وسأقول ببساطة: لولا اليوم والغد لما كتبت هذه الرواية. وبالتالي فالبحث في الجذور وفي الهامش وفي المغيَّب وفي غير الرسمي، أضاء فيما أظن الكثير مما يتصل باليوم والغد. ولأن الرواية ليست بحثاً بقدر ما هي بحث، لأن الرواية فن أولاً وأخيراً، لعبت (مدارات الشرق) مع الوثائق والمراجع واستنبطت منها ما استنبطت كنصوص تحتية، جرى تمثل أكثرها تماماً، وتُرك بعضها - بدرجة أو أخرى من الشفافية - كعلامة في نسيج الرواية.

● **ابتداء من رواية (المسلة - ١٩٨٠) يتوالى الحضور القوي للسيرة في رواياتك. ليس لأن الراوي (البطل) يروي بضمير المتكلم، بل بفضل ما بات معروفاً من سيرتك في المحاورات التي تجرى معك وفي الشهادات التي تقدمها على تجربتك. هكذا جاءت تباعاً روايات (المسلة) و(هزائم مبكرة) و(قيس يبكي). أين هو الروائي وأين هو السيري هنا؟ هل كتبت الرواية السيرية أو السيرة الروائية كما تصف بنفسك روايات أخرى لكتاب آخرين؟**

❖ لقد تسلل قدر محدود من حياتي إلى روايتي الأولى (ينداح الطوفان). لكنني نأيت عن هذه السبيل حتى رواية (المسلة)، حيث بدا لي أنه فيما عشت من الخدمة الإلزامية في الجيش، ما لعله يستحق أن يكتب، فضلاً عما عشت من موران سبعينيات القرن الماضي في الثقافة والسياسة والصداقة والأسرة والحب، ولا تنسى بخاصة حرب ١٩٧٣ وما انتهت إليه من فصل القوات وما أدراك.

لا أدري لماذا سكنني كل ذلك حتى فرض عليَّ قدراً أكبر من السيرة في رواية (المسلة)، حتى أنني تركت للراوي أو البطل كما تقولين اسمي الأول (نبيل). ولم أكن قد اطلعت على مغامرة غالب هلسا في تسمية بطله باسمه الأول (غالب)، وهو ما تابعه حتى روايته الأخيرة، بينما تلبّستُ في (هزائم مبكرة) وفي (قيس يبكي) شخصية الراوي وتلبّسني.

منذ سنوات كتب محي الدين اللاذقاني يتساءل عن اليوم الذي يكتب فيه نبيل سليمان سيرته الذاتية. والحق أني لم أفكر في ذلك يوماً. وقد يقال هنا: هذا هو الجبن. لكنني أظن أن ما يتسلل إلى رواياتي من السيري ينفي الجبن، أو على الأقل يقلل دوره. وقد يكون السبب أنني لا أرى في حياتي ما يستحق أن يكتب كسيرة. وقد يكون السبب أن قدراً ما من السيرة انسرب في هذه الرواية أو تلك. هل ترين التناقض في هذا التعليل؟

حسناً. لقد جاء من السيرة إلى رواية (هزائم مبكرة) ما جاء من سنوات اليفاعة والشباب، سنوات التكون الروحي والسياسي والجنسي عبر سنوات الوحدة السورية المصرية وما تلاها من سنوات الانفصال. وربما كان اختراق المحرم الجنسي هنا هو الأبرز في علاقة خليل بزوجة أبيه الثانية أم قاسم، بينما كان الأبرز في رواية (المسلة) اختراق المحرم السياسي. وتبقى تجربة (قيس يبكي) تجربة خاصة، تمّحي فيها الحدود بين المتخيَّل والمعيوش فيتوحَّدان ليصيرا سيرة روائية أو رواية سيرية، لا أعلم.

أليست الكتابة أساساً حاجة روحية؟ لوعة شخصية جداً؟ أليست الرواية ذاتاً كما هي موضوع وربما أكثر بكثير؟ هل يجلو ذلك سر الرواية السيرية أو السيرة الروائية؟ تراني أهرب من الجواب إلى السؤال؟

● **غابت السيرة عن رواياتك بعد (قيس يبكي) طويلاً، ثم عادت في رواية (مجاز العشق) وفي رواية (في غيابها). هل من فروق بين تجربة هاتين الروايتين وبين تجربة الروايات الثلاث السابقة؟**

❖ هناك على الأقل فارق شخصي أساس، لعله علاقتي بنفسي، بحياتي، بمنعطف يمتد بالمرء من اقترابه من الخمسين إلى اقترابه من الستين.

والفارق الثاني فيما أظن هو المضيّ أبعد في مغامرة التجريب في كتابة الرواية. والفارق الثالث لعله كتابة سيرة الرواية نفسها بالاندغام مع ما فيها من سيرة الكاتب، والكلام هنا عن (مجاز العشق) بصورة خاصة. أما الفارق الرابع فهو أنني في رواية (في غيابها) اشتغلت لأول مرة على واحدة من رحلاتي (الرحلة إلى إسبانيا) وهو ما أظن أنه سيشغل مشروعاتي القادمة أو بعضها.

أليس هذا كافياً؟

● **مؤخراً تزايد إلحاحك على القول بالسيرة النصية والسيرة المجتمعية، وأنت تتابع المشهد الروائي العربي. ولكن ماذا عنك أنت وهذا القول؟**

❖ من الجليّ جداً أنه حتى في تلك الروايات التي تبدو مشغولة بنفسها أو بسيرة كاتبها، يسري فيها قدر أو آخر من سيرة مجتمع. ولكن ثمة روايات أخرى مشغولة أولاً وأخيراً بسيرة مجتمع أو أكثر، وإن يكن يسري فيها قدر أو آخر من سيرة

كتابتها أو سيرة كاتبها. وفيما أظن، فإن السيرة المجتمعية تعنون أغلب ما كتبت. فإذا كانت (مدارات الشرق) قد كتبت من هذه السيرة ما يعني النصف الأول من القرن العشرين، ومثلها جاءت (أطياف العرش)، فقد جاءت بدايةً (ينداح الطوفان) لتكتب من السيرة المجتمعية ما يعني العقد التالي، أي خمسينيات القرن الماضي، ومطلع ستينياته، حيث تتمفصل السيرة المجتمعية في سورية عام ١٩٦٣ مع الانقلاب (الثورة) الذي جاء بالبعث إلى السلطة. ولأن السيرة المجتمعية تتمفصل كثيراً بالمفاصل السياسية كتبت منها (هزائم مبكرة) ما بين قيام الجمهورية العربية المتحدة (الوحدة السورية المصرية ١٩٥٨ـ ١٩٦١) والانقلاب البعثي.

بالطبع، ليس من المحتم، وليس من الضروري دوماً، أن تتعلق السيرة المجتمعية بالمفصل السياسي. بل قد تتعلق بمفصل زمني ينطوي على أكثر من مفصل سياسي، وربما لا، كنهاية قرن وبداية قرن، وهو ما عنيتُ به رواية (مجاز العشق) ورواية (سمر الليالي) ورواية (في غيابها) على الرغم من أن الأخيرة قد نادت أيضاً الزمن الأندلسي إلى وداع ألفية ولقاء ألفية. أما (مجاز العشق) فقد كتبت أيضاً سيرة كتابتها، وفكرت في نفسها، ولعبت لعبة الميتا رواية، وكل ذلك مما أؤثر تسميته بالسيرة النصية التي أخذت تروج في الرواية العربية. وربما جاءت (مجاز العشق) كذلك لأنها مضت إلى تجربة جديدة في الكتابة، لأنني كنت بحاجة إلى هذه التجربة كي أخرج من تجربة (مدارات الشرق) وتاليتها (أطياف العرش)، أي كي أخرج من نزيف عشر سنوات هي ما استغرقته هاتان الروايتان. وقد يضيء كلَّ ذلك كتابٌ جديد لي سيصدر مطلع العام القادم وعنوانه (السيرة النصية والسيرة المجتمعية).

● منذ (مجاز العشق) يكاد يتوحد في رواياتك زمن الكتابة وزمن الرواية وزمن القراءة، فأين يقع ذلك من خطر الراهن أو الحاضر على الكتابة الروائية؟

❖ بعدما كان في (مدارات الشرق) و(أطياف العرش) ما كان من القول في وعن النصف الأول من القرن العشرين، وهو القول الذي رام أن يتصل أعمق الاتصال بالحاضر وبالمستقبل؛ بعد ذلك تقدمت في كل ما كتبت حتى اليوم إلى دور الشاهد. وفي هذا الدور يتطابق أو يتقاطع على الأقل الزمن الروائي بزمن الكتابة، كما يتطابق إلى أمد محدود مع دور القراءة. ولقد سبق لي أن تقدمت إلى هذا الدور في روايتي (جرماتي) و(المسلة). فالزمن الروائي فيهما هو حرب ١٩٧٣ وما تلاها عام ١٩٧٤من حرب الاستنزاف إلى فصل القوات والانسحاب الإسرائيلي من القنيطرة. وقد صدرت الرواية الأولى في القاهرة عام ١٩٧٧ والثانية في بيروت عام ١٩٨٠. وهذا يبيّن كم تقاطع زمن الكتابة مع الزمن الروائي، وكم تقاطع ذلك مع زمن القراءة إبان ثمانينيات القرن الماضي. وهاتان الروايتان إذن تثيران سؤال الشاهد. ولكنني تساءلت مراراً بصدد الحديث عما يسمى بالرواية التاريخية، عما إذا كانتا قد صارتا اليوم أو ستصيران بعد عشر سنين مما يسمى بالرواية التاريخية؟

> **أظن أن نشأتي وثقافتي وصداقاتي قد علمتني مثلما علمتني الكتابة الروائية بخاصة، أن أسيطر على عقدة الذكر، أن أتحرر منها، أي أن أعيش طبيعياً، حيث لا سطوة لذكر على أنثى ولا لأنثى على ذكر**

لم يغب عني قط، لا مع هاتين الروايتين، ولا مع كل ما كتبت منذ (مجاز العشق) خطر الراهن أو الحاضر على الكتابة الروائية. لم يغب عني قط خطر دور الشاهد. ولكن هل هو قانون رياضي أن تقوم الرواية بفعل التذكر؟ أن تقوم على الماضي؟ ولماذا لا تغامر في الحاضر كما تغامر في المستقبل، سواء أقامت على الماضي أم قامت على الحاضر؟

إن التحدي هنا أكبر، والأشراك هنا كثيرة ومموهة جيداً. ولا بد من رؤية عميقة وحس تاريخي نقي ومدرب ومجرب، من أجل تجاوز الأشراك ومواجهة التحدي. وفي زعمي أن ما يكفي من ذلك قد توفر لـ (مجاز العشق) ولـ(سمر الليالي) بعدها، ولـ (في غيابها) بعدها، ولآخر ما كتبت (درج الليل.. درج النهار). ولست أنكر أنه قد يكون وراء ذلك ما تمور به الروح مما نعيش، ليس فقط في سورية أو في العراق أو في فلسطين أو.. بل في العالم كله. بل إني أزعم أن مشروعاً روائياً تراءى لي منذ (مجاز العشق)، وراح يبنيني رواية رواية، كأنه المشروع الثاني بعد مشروع (مدارات الشرق) وتاليتها (أطياف العرش). فإذا كان المشروع الأول ينادي النصف الأول من القرن العشرين، فالمشروع الثاني ينادي السنوات المعدودات من نهاية القرن العشرين وما مضى من القرن الحادي والعشرين.

● للمرأة حضورها الطاغي وخصوصيتها النادرة فيما

كتبت، ابتداءً من (سعدا) في روايتك الأولى. وتلك هي نجوم الصوان في (مدارات الشرق) وحورية في (أطياف العرش) وريًا في (سمر الليالي)... هل هذا مما تسميه تأنيث الرواية؟

❖ لماذا لا يكون من تأنيث العالم؟ هل يمكن أن يكون تأنيث الرواية دون أن يكون تأنيث العالم؟

كفى التاريخ ذكورية. كفى الرواية ذكورية. كفى المرأة نفسها ذكورية. كفى ما خسرته البشرية منذ انتصر التذكير على التأنيث.

ربما كان ذلك هو الجذر الروحي والفكري الذي يتأسس فيه حضور المرأة في رواياتي، سواء أكانت زوجة أم عاشقة أم راقصة أم مناضلة أم سجينة أم قاتلة.. وبالطبع، فالجذر الآخر هو ما قد أكون عرفت من المرأة. وإن كنت لم أعرف شيئاً، فهو ما عشت من التجارب مع الحبيبة أو الصديقة أو الزوجة أو الابنة أو الأم أو الزميلة، ولكن ليست التجربة الشخصية هي المعين الوحيد ولا المعيار. وهذا يتبيّن جداً في نساء (مدارات الشرق) وفي نساء (أطياف العرش)، من نجوم الصوان وترياق الصوان وحُسْن نيله إلى حورية. نساء أحبهن وأخاف من أن تخرج الواحدة منهن من الرواية لتعجل بموتي. ولكن لماذا لا ينتابني هذا الخوف ولا أعرف هذا الشعور مع نساء رواية (سمر الليالي)، على الرغم من أنهن مثل نساء الروايتين المذكورتين، قد جئن من العالم إليّ، بالأحرى، على الرغم من أني لم أعرف أية واحدة منهن إلا تخييلاً؟

أظن أن نشأتي وثقافتي وصداقاتي قد علمتني مثلما علمتني الكتابة الروائية بخاصة، أن أسيطر على عقدة الذكر، أن أتحرر منها، أي أن أعيش طبيعياً، حيث لا سطوة لذكر على أنثى ولا لأنثى على ذكر. إنه مستقبل البشرية بامتياز، ولأنه كذلك، لابد من أن يفعل فعله العميق في تشكيل الشخصية الروائية النسائية، مهما يكن دورها في الرواية، وسواء أكانت مثقفة أم عاهرة أم تمارس السطوة الذكورية.

● **في رواية (مجاز العشق) لعبت بمفردات: الحب - حب - العشق - عشق.. وكان للتعريف شأنه وللتنكير شأنه. أي حب نشدت وتنشد كتابة وعيشاً؟**

❖ اسألي سعدا من رواية (ينداح الطوفان). اسألي رائدة وماريا من رواية (المسلّة). اسألي نجوم الصوان وباسمة وصبا العارف وريًا وشهد وهبة من رواياتهن. هنّ أدرى بأي حب نشدت وأنشد في كتابتي وفي عيشي. ولكن بوسعي أن أقول إنه نشدان واحد في الكتابة وفي العيش، دون أن أنكر أنني أجبن في العيش وأتخلف وأتردى عما في الكتابة. وبما أنك تذكرين (مجاز العشق) والتعريف والتنكير، يهمني أن أشير إلى أن التجربة اللغوية في هذه الرواية هي التي أعادت تشكيل مفهوم الحب ومفهوم الجسد ومفهوم المعرفة والنكرة. لقد جئت إلى هذه الرواية غير بريء. أي جئتها محملاً بنظر عمره عشرات السنين، لكن التجربة اللغوية، بل وتجربة البناء برمته، فعلت فعلها في النظر الذي كنت أحمله. ورغم ذلك، ورغم كل ما سبق (مجاز العشق) وما تلاها، ها أنا حائر في الجواب على هذا السؤال. ها أنا أغمغم وأتلعثم وأفكر وأرغب وأخاف وأمتلئ روحاً وجسداً، فهل لهذا علاقة بالحب أو بحب؟ هل له علاقة بالعيش أو بالكتابة؟

● **بين الروائيين كثيرون يكتبون النقد أيضاً: جبرا إبراهيم جبرا ومحمد برادة وواسيني الأعرج والياس خوري وادوار الخراط.. وفي حالات غير قليلة يأتي التنظير للرواية أقوى من النص نفسه. هل عانيت مثل هذا المأزق أو التحدي؟**

❖ لا أظن، فأنا كما لا أفتأ أردد، مريض بالانفصام، مريض بالازدواجية على الأقل. ولذلك لست ناقداً البتة عندما أكتب الرواية، والعكس ليس صحيحاً.

لقد واجهت هذا التحدي إلى النهاية في رواية (مجاز العشق)، حيث فكرت الرواية بنفسها، وقلّبت مفهوم الرواية على وجوهه الكبرى والصغرى واللا متناهية. ولا أظن أنني (نظّرت) للرواية في غير (مجاز العشق)، هذا إن كان ما فعلت تنظيراً. بل لا أظن أنني نظّرت لأمر ما في رواية ما. وهذا لا يعني ألا تفكر رواية ما في قضية ما أو أكثر. هل نعود إلى سبق من القول في فكرية الرواية وفكرنتها؟

● **ربما كنت أكثر من يتابع كتابةً تجربة الجيل الجديد روائياً. ما الذي يمكنك قوله في هذه التجربة؟**

❖ عندما بدأت أحاول النقد كنت أحاول معرفة ما يكتبه جيلي من الرواية. كنا جيلاً شاباً جديداً، وكان غيري من النقاد الطالعين مثلي أو من السابقين واللاحقين، يولي عنايته الكبرى للنصوص المكرسة، للنجوم، لما أنجزه الأوائل، بينما كانت تشغلني الكتابة التي أعاصر. ولأن جيلي قد شاخ، وتكرس من إنتاجه ما تكرس، وتبدد ما تبدد،

ولأن جيلاً آخر أو أكثر قد أتى، تابعت العناية بما أعاصر من كتابة هذا الجيل. وكما في البداية، أراني اليوم مهموماً بمعرفة ما يحققه الآخرون، لأعرف نفسي ورواياتي، لأغتني بالإنتاج الجديد ولأتجنب عثراته إن أمكن.

وحسبي أن أشير الآن إلى أوهام كثيرات من الكاتبات اللواتي يقعن في شرك اجترار التجربة الذكورية وهنّ يصدعننا بالكتابة النسائية والنسوية وما أدراك. حسبي أن أشير إلى الاستسهال اللغوي الذي أراه في كتابات كثيرة من شتى البلدان العربية، للكتاب والكاتبات.

هذا الاستسهال، مع ما ألاحظه من ضجيج التجريب ومجانيته، خطر حذرت منه وأحذر، كما حذّرت وأحذّر من تكرار العرس الروائي (يقولون: زمن الرواية) لما كان في الشعر الحديث، حيث عجّل بأزمة الحداثة الاستسهال والتجريب المجاني والنرجسية ودعوى قتل الآباء وتجاوزهم والوهم بأن تاريخ الشعر أو الرواية يبدأ مما كتب فلان أو فلانة. وإذا كنت قد بدأت بالإشارة إلى هذه السلبيات والمخاطر، فهذا لا يعني التقليل من شأن الإنجازات التي يحققها كثيرون وكثيرات من الجيل الجديد، وهو ما احتفيت به فيما أكتب من النقد في الصحافة وفي الأبحاث منذ أكثر من خمس سنين.

● **بعد كل ما كان من منازلات كتابتك مع الرقابات، وبعد الاعتداء الجسدي الذي تعرضت له قبل أكثر من ثلاث سنوات، أين أنت الآن فيما تكتب وفيما تعيش؟**

❖ أرجو أن أكون قد غدوت أكثر وعياً لما أعيش ولما أكتب. وأزعم أني الآن أكبر شجاعة ومقدرة على المواجهة، على الرغم من أن الستين تقترب مني وأنا أنأى عنها. وعلى الرغم من كل ما يقال في سوءات الزمن الذي نعيش، أحسب أن حسن الحظ هو الذي وفّر لي أن أكون في هذا الزمن.

لست من الذين يتباكون وهم يشيخون على الزمن الجميل الذي عاشوه. الجميل في الأمس وفي اليوم وفي الغد. ولئن كنت لا أوفر سبيلاً في الكتابة أو في العيش لهتك عورات هذا الزمن - وما أكثرها وما أقبحها وما أقواها وما أخطرها - لكنني سعيد بأن أكون في لجّة النهر الجارف، نهر المعرفة

كل أصولية هي رحم للإرهاب، مثلها مثل الفقر والاستبداد. لا فرق جوهرياً بين أصولية في إسرائيل أو أصولية في أفغانستان. لا فرق بين أي ممن يتسترون بالمسيحية أوالإسلام أواليهودية وينشرون الذعر والخراب والقتل بالطائرات أو بالسيف، بالحداثة وما بعدها أو بالتخلف والتخليف

والعولمة والمعلوماتية والاستنساخ وقيام الدول وانهيار الدول. هذا زمن استثنائي لا يجود التاريخ بمثله إلا (كل مدة ومدة)، فلماذا نجبن أو نترفع عن الخوض فيه حتى آذاننا؟ فليمنعْ من يمنعُ رواية. وليكشّر هذا الوحش وليغافلْكِ فجراً على باب منزلك ليضرب، وربما ليقتل. لقد عرفت الخوف بعد الاعتداء عليّ أياماً - نعم: أياماً فقط - لأول مرة على هذا النحو الكاسح والفاجر. ولكنه سرعان ما تبدد. ولا ريب أن أصدقائي وكل من تضامنوا معي قد كانوا عوناً في البرء من حمّى الخوف. ولكن هل كنت برئت لولا أنني عشت التجربة إلى أقصاها، ولولا أني واجهت جسدي والكابوس والخوف وجهاً لوجه؟

منذ شبابي إلى هذا اليوم وأنا أرى جسداً يذهب إلى الموت اختياراً وجسداً تشلعه رصاصة أو إعصار أو سيارة مفخخة أو تعذيب المعتقل أو السرطان أو.. وعلى الرغم من تعلقي بهذا اللغز المسمى (الروح) إلا أنني لا أرى أمامي إلا هذا اللغز المسمى بالجسد، وهذا اللغز المسمى بالكون.

أحياناً أتمنى لو كان لي إيمان سواي بالتقمص. وإزاء كل ذلك: هذا هو الزمن، هذا هو الجسد، هذه هي الكتابة. ما أحلاها! ما أحلاها بحلوها ومرّها. أما من يراقب الناس فسيموت هماً - كما يقول المثل - لتبقى كتابتي وكتابة غيري من المنشقين والمارقين والحالمين. وأما من اعتدي أو يعتدي على جسدي وعلى روحي، فسأحاسبه بالقانون حساباً عسيراً ذات يوم آتٍ لا ريب فيه. وها أنا أقهقه شامتاً ومنتصراً.

● **على وقع السلام والظلام، وكما عبّرت في كتابك (الثقافة بين الظلام والسلام) يصطخب الراهن والمستقبل، وتصير الكتابة مثل العيش، وها هي المفاصل الكبرى تنادي: سقوط بغداد، الإرهاب، الإصلاح.. فبماذا تجيب؟**

❖ أمام جبروت وديمومة الديكتاتورية تساءلت ولا زلت أتساءل: هل كان سقوط بغداد محتوماً كي يسقط الديكتاتور؟

لقد زرت بغداد مرة واحدة في مطلع ١٩٧٢. ومنذ حين قصير أخطط للإقامة فيها شهراً أو شهرين. لماذا؟ لأن عليّ

أن أكون هناك، وأعاين بالملموس سؤال سقوط الديكتاتور (بعد خراب البصرة) - كما يقول المثل.

لقد أوصلتنا الديكتاتورية إلى عنق الزجاجة، كما أوصلت نفسها. وما يزيد عنق الزجاجة عسراً وضيقاً هو هذا الذي أوصلت العالم إليه ديكتاتورية الإمبراطورية العظمى، كأن لم يكفنا ما كان في فلسطين عام ١٩٤٨ لتأتي بغداد عام ٢٠٠٣. وهنا يأتي في الصميم سؤال الإرهاب. فهؤلاء الذين يتجلببون بأي دين، ينشدون ديكتاتوريتهم، ويدمرون الأخضر واليابس، هؤلاء هم استفاقة الوحش في الإنسان، كما هي استفاقة هذا الوحش بالأسلحة الذكية والحروب الوقائية أو الاستباقية.

الوحش هو الوحش، في الديكتاتورية وفي العولمة وفي القتلة، سواء كانوا إرهابيين أم جيوش الإمبراطورية. والأس الحضاري والإنساني في الكتابة كما في العيش، هو تعرية هذا الوحش كخطوة إلى الخلاص منه على طريق الجلجلة الإنسانية الطويلة الشائكة.

كل أصولية هي رحم للإرهاب، مثلها مثل الفقر والاستبداد. لا فرق جوهرياً بين أصولية في إسرائيل أو أصولية في أفغانستان. لا فرق بين أي ممن يتسترون بالمسيحية أو الإسلام أو اليهودية وينشرون الذعر والخراب والقتل بالطائرات أو بالسيف، بالحداثة وما بعدها أو بالتخلف والتخليف. وكل ذلك يعقّد سؤال مقاومة الاحتلال ومقاومة الاستبداد في العالم كله. إنه زمن استثنائي حقاً، وها هنا يأتي في الصميم سؤال الإصلاح.

وهذا هو مشروع الشرق الأوسط الكبير ينادي بالإصلاح ليفصِّل المنطقة حسب مسطرته ومصالحه وديماغوجيته: كلمة حق يراد بها باطل.

والديكتاتوريات تنادي بالإصلاح يا ما شاء الله! لقد بات الإصلاح ضرورة للديكتاتوريات بعدما جفّت دماؤها ونخرها الفساد. ولكن لا هي ولا حليفها وسيدها صاحب الإصلاح العالمي، مهمومين بالمواطن إلا بقدر ما تقتضيه مصالحهما. وعلى الرغم من ذلك، فللمواطن مصلحة في أي درجة من درجات الإصلاح، بعدما استشرى التعطيل السياسي والخراب الاقتصادي في المجتمع.

ولكن قبل ذلك وبعده لابد من الإصلاح على أي مستوى: التعليم والمرور والقانون والدستور والإدارة و و.. لابد من الإصلاح على مستوى المعارضات كما على مستوى الأنظمة.

في مساهمة المواطن المتواضعة في الإجابة على نداء سقوط بغداد والإرهاب والإصلاح، كتبت ما كتبت في الصحافة. ولئن كنت قد جمعت من قبل ما كتبت في السلام وفي الظلام في كتاب (الثقافة بين الظلام والسلام - ١٩٩٥) فلست مواظباً على هذا النوع من الكتابة ولا متمكناً. ولذلك حاولت في السنوات الأخيرة متابعة التعبير الروائي عن الديكتاتورية وعن الإرهاب وعن حقوق الإنسان. وقد اجتمع لدي من هذه المتابعة ما شكّل مخطوطة كتاب سيصدر في العام القادم وعنوانه (الرواية العربية والمجتمع المدني). والأهم من ذلك هو أن الإصلاح وسقوط بغداد قد شكّلا سداة ولحمة روايتي الجديدة (درج الليل.. درج النهار).

● **ومع روايتك الجديدة أترك لك الختام.**

❖ لا يتعلق الفساد الناشب - أشرس وأعم - فقط بالجامعة أو القضاء أو الضرائب أو البنوك، بل بالروح، بالقيم، بالقسوة والنفاق والكَلَب...

وكما بدأت الكوارث جراء هذا الفساد العميم تظهر في الحروب وفي الاقتصاد، بدأت الكوارث الاجتماعية والروحية. مرة أخرى: إنه زمن استثنائي.

منذ سنين انهار في سورية سد زيزون، فرسم لي علامة فارقة وكبرى لرواية ستنادي طوفان نوح. وقبل ذلك وبعده صدح في سورية خطاب الإصلاح، لكن الخطى كما يقال مترددة وبطيئة ومرتبكة ومحدودة، بينما يزداد الفساد استشراء وشراسة. وهذا خط آخر نادى الرواية الجديدة ونادته. ومنذ سنة كان سقوط بغداد، وهكذا صار للرواية الجديدة إيقاع جارح.

بالاشتباك مع كارثة زيزون ومع كارثة الفساد ومع كارثة بغداد نادت الرواية الجديدة شطراً من الفسيفساء المجتمعية والدينية، هو المعنون باليزيدية. أما الجسد الروائي لكل هذا الاشتباك فهو المرأة، هو إعادة تشكيل الجسد الأنثوي في لغة أخرى وبناء آخر، في شهادة جديدة على الراهن ونداء آخر لمستقبل آخر. إنها الرواية الجديدة (درج الليل.. درج النهار) كخطوة تالية - فيما سميته قبل قليل بالمشروع الروائي الثاني الذي بدأ برواية (مجاز العشق).



خالد المعالي

القصيدة ليست مجرد انفعال أو خلق لغوي بل تعبيراً عن معايشة حية

ما لا نستطيع أن نكتبه شعراً يفرض نفسه نثراً

حاوره: صالح دياب*

ليس خالد المعالي شاعرا فحسب، بل إن هذه الكلمة تضيق عليه، إنه تجربة كاملة. فهو وريث جيل من الشعراء العراقيين تشتتوا في أصقاع الأرض، وصار لكل واحد منهم مسعى شعري وحياتي مختلف، قد يتقاطعان، وقد تسكت التجربة. تجربته وجيز لمدن مختلفة عربية وأوروبية. مدن مر بها وعبرت ذكراها شعره ونثره. قصائده التي يحفر فيها، عميقا، في اللاشيء هي على جانب منها معطى لهذه التجربة. وفيٌ هو للشعر. لم ينقطع عن الكتابة أو يتوقف ضمن فضاء لغوي وبيئي غير عربيين.

يقيم فيه منذ عام ١٩٨٠ هناك في كولونيا في ألمانيا سيؤسس الشاعر منشورات الجمل عام ١٩٨٣ وسيصدر عنها بين عامي ١٩٩٠ و١٩٩٣ مجلة فراديس ومجلة عيون عام ١٩٩٥.

* شاعر يقيم في باريس

أصدر الشاعر عددا من الكتب الشعرية والنثرية : صحراء منتصف الليل ١٩٨٥، في رثاء حنجرة ١٩٨٧، عيون فكرت بنا١٩٩٠، دفاتر الفاتر١٩٩٢، يوميات حرب ونصوص أخرى ١٩٩٣، خيال من قصب١٩٩٤، الهبوط على اليابسة١٩٩٧، العودة إلى الصحراء١٩٩٩، حداء٢٠٠٢، فضلا عن ترجمته وتقديمه: غوتفريد بن١٩٩٧، باول تسيلان ١٩٩٩ ، إضافة إلى انطولوجيا: بين «السحر والإشارة»، الشعر العربي منذ عام ١٩٤٥ حتى اليوم باللغة الألمانية، وباللغة العربية ٢٠٠٢.

هذا وقد ترجم العديد من المجموعات الشعرية العربية إلى اللغة الألمانية، بالاشتراك مع آخرين، للشعراء: بدر شاكر السياب، سعدي يوسف، سركون بولص، عبد الوهاب البياتي، أنسي الحاج، محمود درويش، محمد الماغوط، أدونيس، محمود البريكان.

وحاز على العديد من الجوائز الأدبية في ألمانيا. كما صدرت بعض أعماله مترجمة إلى الألمانية. هنا حوار مع خالد المعالي:

**** في مجموعتك الشعرية «عيون فكرت بنا» ثمة سعي لكتابة قصيدة بوصفها كسورا.هل تحدثنا عن هذا التوسل الشعري، وعلاقته بوحدة القصيدة ككل؟**

هذه المجموعة التي تضم نتاج عشرة أعوام شعرية، كتبت خلال فترات الخروج من العراق، ثم الطوفان في بعض المدن الفرنسية، في أوضاع تشرد وجوع، وأعوام الإقامة في الملجأ بألمانيا، والسنوات التي تلت الخروج من

الملجأ، وبداية التواصل مع حياة أخرى مختلفة. يمكن اعتبار هذه النصوص تمتمات منخفضة أو صرخات عالية، أو مجرد تعبير عن حالات الإقامة المختلفة على الأرض، أي أنها التعبير الأكثر واقعية عن كسور هذه الإقامة وأوجاعها.

**** تحاول حياكة شعرية، تتبدى على شكل جمل متقطعة مخنوقة، مع ذلك نجد توازنا ما بين الحركة الشعورية والاشتغال اللغوي. ما رأيك؟**

هذا التوازن الذي تحدثت عنه شيء ايجابي. القصيدة كما أراها، الآن، يجب ألا تكون مجرد انفعال أو مجرد خلق لغوي، بل منتوجا حيا، وتعبيرا عن أشياء معاشة وبالتالي إن الإسراف في اللغة أو في العواطف سوف يؤدي إلى إلغاء هذه المعايشة، أو ما يسمى بالجانب الحيوي فيها. على القصيدة أن تكون ابنة وقتها، وأن تعكس تجربة كاتبها وكاتبتها الحيتين، سواء كانت تستنطق ما هو حاضر أو ما هو تاريخي أو أسطوري. بالتأكيد لا وجود لقرار مسبق في القصقصة التي ذكرتها، ذلك أني أكتب القصيدة دون تخطيط ولا أغير فيها إلا الشيء البسيط، فيما بعد، هذا إذا احتفظت بها.

**** التشكيلات الفانتازية التي تحيل على تفاصيل المنفى، هي الأخرى مموهة لصالح هذا الاشتغال الشعري. إلى أي حد برأيك يمكن الذهاب إلى هذه المنطقة، مع الحفاظ في الوقت نفسه على هذا التوازن؟**

إني أحاول أن أكتب قصيدة وليدة الواقع وابنته، وليس تصويرا له. تجمع ما بين المرئي واللامرئي، وليس هناك من استغراب في أن يساهم اللامرئي في القصيدة، أي أن تكون هناك موسيقى تصويرية بحيث نرى القطار والطاولة والإنسان الجالس ولكننا لا نرى العازفين.

**** في مجموعتك «في رثاء حنجرة» جفاف. لكن مع ذلك لا ينبثق هذا الجفاف من الصور الذهنية، بل على العكس يتوازى وينبثق من طبيعة الاشتغال الشعري نفسه. ماذا عن بحثك الشعري في هذا المجال؟**

ربما هناك سببان في الحقيقة لذلك: الأول وهو الأساسي هو أني أستعيد حياة شخصية، أو محطة كانت في الماضي. استعدت في هذه القصائد عوالم الطفولة والشباب. وكل هذا الجفاف بكل دلالاته قادم من هناك، أي هناك نوع من الاشتغال على التاريخ الشخصي، وذلك بعد أن بعدت السنوات حوالي عشرين عاما، عدت إلى ما هو ماض، لكي أراه من جديد، لكي أصوغه وأتأمله. أما الجانب الثاني، وربما هو جانب طبيعي، وهو نوع من التعويض عن الفقدان، فقد تركت أحضان القرية وأنا مراهق. إنه نوع من الحنين.

**** في قصائدك تفوح روائح الذاكرة، مع ذلك لا نجد الماضي بتفاصيله الصغيرة طافيا على سطح القصيدة. كيف استطعت التخلص من سطوته داخلها؟**

أعتقد أن الكتابة الحقيقية والتي ترتكز على ما هو تاريخي، أو أسطوري عليها أن تستعيده بشكل شعري، أي عليها ألا تكرره وإنما أن تتحرك بقوته، وتكون حية. الآن وهنا، وليست مجرد إعادة سرد، أو نظم، كما فعل أدونيس في الكتاب الذي هو كتاب ثقيل الظل والخاطر.

**** تحضر في قصيدتك حيوانات معينة. إلى أي حد يمكن تحميلها اشارات وجودية شخصية؟ ماذا أردت أن ترسل عبرها؟**

هناك حيوانات صحراوية في قصائدي، ربما لأنني ابن بيئة صحراوية، لذا لها حضور أكثر من غيرها، وهي تحضر في القصائد ليس بصفتها جزءا من الذاكرة فحسب، وإنما بدلالاتها الأخرى، الأفعى ودلالاتها، والكلب ودلالاته. كذالك الحصان والذئب والطيور، وهي بشكل عام أشياء أوحيوانات تفرض نفسها بنفسها، سواء بصفتها جزءا من الذاكرة، أو ذات مدلولات أخرى.

**** ((حداء))، و((العودة إلى الصحراء))، و((صحراء منتصف الليل))، عناوين مجموعات شعرية لك. لماذا هذا السعي الحنيني إلى الرمل؟ ما الذي يدفع بالقصيدة إلى هذه المطارح الموحشة، برأيك؟**

يمكن ارجاع هذا إلى التجربة وليس اللغة. فالتجربة كما أعتقد هي التي تكون اللغة بهذه الصفة، وما تدعوه بالتصحر في «عيون فكرت بنا» عائد إلى تصحر في العلاقات البشرية ضمن تجربتي الشخصية آنذاك. إنها صحراء البشر كما يدعوها بود لير. هناك كنت أجد نفسي. في حين أن العوالم في العودة إلى الصحراء، بغض النظر

عن أماكن كتابتها، كالشارقة وأبو ظبي، هذه الأماكن ساهمت في استعادتي جزءا من المشهد البيئي الذي افتقدته. ففي «عيون فكرت بنا» ثمة تجربة خارجية وروحية أيضا. وفي العودة إلى الصحراء تجربة شخصية تعود إلى سنوات التكون الأولى، فتضاريس التجربة تفرض على الأغلب طبيعة اللغة التي ستكون عليها القصائد.

**** ما الذي يدفعك كشاعر أن تصدر كتبا نثرية؟ كأنك لا تستطيع أن تقول كل شيء عبر الشعر؟**

أنا أمارس هذه الكتابة في شكل مستمر. لأن هناك الكثير من الأشياء التي لانستطيع أن نكتبها شعرا، وتفرض نفسها علينا نثرا، أو ربما الكتابة النثرية محاولات فاشلة وتنفيس عن رغبات سرية غير معلنة في كتابة قصة أو رواية. لقد قرأت أوليس لجيمس جويس، وأنا أحلم بكتابة رواية هائلة دائما. وكل هذه المقطوعات النثرية البسيطة التي نشرتها، ولم أنشرها هي تنفيس فاشل عن هذا الحلم بالعبقرية.

**** تطل في قصيدتك إشارات تحيل على السيرة الذاتية، في شكل غير مباشر. هل تعتقد أن الشعر يمكن أن يؤدي وظائف محض نثرية دون أن يخسر شيئا؟**

هناك مقولة تقول أن كل رواية هي نوع من السيرة الذاتية. في القصيدة يمكن أن يستند الشاعر بكل تأكيد على سيرته الذاتية لكن السيرة الذاتية هل هي سيرة الشخص مع ذاكرته ومجموعته البشرية؟ هل هي السيرة التي تستنطق الطبيعة وماضي الطبيعة ؟هذه قد تكون ألغازا. ولكنها أشياء واقعة لدى جميع الشعراء. هناك شعراء جاهليون يتحدثون عن دول وممالك في الجزيرة زالت منذ أزمان. أي أن هؤلاء الشعراء يستندون إلى الذاكرة الجمعية أي السيرة في شكل عام.

**** تنقلت في أماكن عدة، مع ذلك لايحضر المكان في شكل مباشر في قصيدتك.ما تأثيره على شعريتك؟**

علي أن أقر بأن للأماكن جميع الأماكن تأثيرا ظاهرا أو باطنا في عمل الشاعر الذي يعيش في هذا العالم. بالنسبة لي ساهمت الأماكن التي عشت فيها، وهي أماكن ربما لم تظهر في شكل علني في قصائدي، لكن حالها حال كل المؤثرات الأخرى، لهاو جود أساسي، يمكن أن تراه في «عيون فكرت بنا» وفي الإهداء. فقد أهديت الكتاب إلى طائر العقعق، وهو طائر موجود لدينا أيضا، وقد عايشته خلال نزهاتي الطويلة في الغابات الألمانية، التي لها وجود أيضا في القصائد، حيث يحظى الخريف بوجود أساسي. ونحن في العراق لا نعرف الخريف بصيغته الأوروبية، التي تحيل على منتوج ثقافي أوروبي كبير متعلق بهذا الفصل.

أيضا هناك عالم يتغير وهو الحضور الرمزي للمطر، الذي هو رمز الخصب في العراق، في حين أنه هنا وضمن الاستخدام العام في أوروبا ذوودلالات أخرى، وعلى الأقل لا يبعث على الفرح.

على القصيدة أن تكون ابنة وقتها، وأن تعكس تجربة كاتبها وكاتبتها الحيتين، سواء كانت تستنطق ماهو حاضر أو ما هوتاريخي أو أسطوري

**** في مجموعتك «في رثاء حنجرة»، باكراً ذهبت إلى التحرر من الإرث البلاغي، ورمي الخطابية في مواقعها الأساسية. هل تحدثنا عن ذلك؟**

بطريقة غير مباشرة كنت أرثي من يزعق. أرثي هؤلاء الصارخين الذين يتصورون أن الصرخة تعبير شعري، وأنها القصيدة التي تملك دلالة ووضوحا وإشارة إلى حدث لايستطيع صاحب الحنجرة التعبير عنه. أردت أن أستهزئ بكل الشعر النضالي البطولي، وأنا في تلك الفترة كنت أعيش الفاقة وتقريبا كنت أقتات من المزبلة.

**** العيون، واليد، والتلويح، مفردات تتكرر دائما في قاموسك الشعري. ماذا يمكن أن يتكشف شعريا ووجوديا، بالنسبة لك، عبر العين والنظرات التي تتكرر في ((عيون فكرت بنا))، مثلا؟**

ثمة العيون، وأكثر منها هناك اليد والتلويح. إنها لقطات مأخوذة كما هي من السيرة الذاتية. اليد باعتبارها دليلا إلى السلام مع الآخر، والتصافي معه.ولكن كل هذه الأشياء التي تحيل على مواقف متعددة خصوصا، العينان اللتان نراهما خلال شباك أو من وراء حجاب، أو عيني الضحية. التقاطات مرئية عابرة تم القبض عليها واستعادتها في زمن آخر، ومكان مختلف، من قبل الكاتب الذي يحاول أن يصف ويرسم لنا عالما افتقده.

**** أشعر أحيانا كما لو أن مشاهد الطفولة يتم**

وضعها دون قصقصة شعرية في القصيدة. ما رأيك؟

إنها مشاهد طفولة كاملة، مأخوذة من الذاكرة، دون أدنى اشتغال عليها.

تلويحة يد من خلف الشباك، تكفي لكي تكون شعرا خالصا.

الشاعر حاله حال الطباخ، الطباخ الذي يأتي بالمواد الأولية ويجهز لنا طبقا ساحرا، من أين خلق هذا الطباخ هذا الطبق الساحر؟ من أشياء في هذه المشاهد كتلويحة اليد والعينين والأفق إلخ.

فالشاعر حينما يدخل المشهد داخل قصيدته، عليه أن يكون قد أنجز وطبخ هذا المشهد داخلها. والقصيدة ليست مجرد تجميع أو تراكم صور متتالية أو مواد أولية.

**** شعرنة وسرد الماضي، واستنطاقه شعريا. كيف برأيك يمكن التخلص وفصل التاريخي عن الشخصي داخل التجربة نفسها؟**

في المجاميع الشعرية الأخيرة حدث أن استنطقت الحياة الأولى، ولم أستنطق ما هو تاريخي، بل ما هو شخصي. فبعد مجموعة العودة إلى الصحراء جاءت مجموعة حداء، أي بالمعنى الرمزي عدت إلى بلدي الأصلي، وحين استقر الأمر بي، هناك، أخذت أحدو. ما يعني كتبت شعرا من بعض ما عشته سابقا، معجونا بمداد التجربة، ليس هذا استعادة بالمعنى السردي، سرد ما حدث، وإنما أن أرى وأسمع الآخر الذي هو القارىء أو أنا نفسي.

مشاعر وأغنيات، كانت تخطر في ذهني. أردت أن أغني كالحادي الذي كنت أسمعه وأراه وأنا صغير.

**** تعيش في ألمانيا وتترجم من الألمانية لشعراء هل من علاقة شعرية ومماثلة حياتية تربطك بهم خصوصا الشاعر باول تسيلان؟**

أشكرك على هذا السؤال. بالطبع لا أستطيع أن أقارن نفسي بباول تسيلان. فعلاقته باللغتين الألمانية والفرنسية تختلف كثيرا عن علاقتي باللغة الألمانية والعربية، فباول تسيلان تلقى محبة الألمانية، لغة وأدبا عن طريق أمه، وقد قتل الألمان والديه. أي أنه كتب بلغة قتلة عائلته، هو الشاعر الروماني .أما علاقته باللغة الفرنسية فقد كانت ضعيفة بحكم الدراسة والانهمام الأدبي. في حين أني أكتب بلغتي الأم، وأعيش في ألمانيا، وفي مرابع اللغة الألمانية التي لم أحبها أبدا. فأنا كنت أحب الفرنسية والإيطالية، لكن ظروفا جعلتني أقيم هنا، وأتعايش، وأهتم وأتذوق الألمانية. ما يعطيك إيّاه الاغتراب اللغوي، هو أنه يجعلك تغور عميقا في لغتك الأم، وتكون أكثر تجذرا فيها، وأكثر تواصلا معها، وتحاول أن تعقد مقارنات لا تنتهي مع اللغات الأخرى. وهذه المقارنات تجعلك يوما بعد يوم في اكتشاف دائم لمزايا لغتك الأم.

**** قمت بترجمة شعراء سبق أن ترجموا. ماذا تفيد عملية إعادة الترجمة برأيك؟**

لقد ذكرت نموذج باول تسيلان، وترجمته عن اللغة الألمانية، إذ لم يترجم له عنها سوى قصائد معدودة، على أصابع اليد الواحدة. ثمة ترجمات أخرى لشعره من لغات غير الألمانية. والذي يعرف شعر باول تسيلان كم هو صعب، يعرف بأن كل ترجمة عن لغات أخرى محكوم عليها بالفشل. والترجمات التي تذكرها تمت عبر لغات ثانية، ولم تتعد قصائد قليلة في حين أن ترجمتي جاءت عن اللغة الأم وهي ترجمة شاملة لشعر باول تسيلان وتقع في ٣٠٠ صفحة تقريبا وقد عملت عليها عشر سنوات.

أعتقد أن الكتابة الحقيقية والتي ترتكز على ماهو تاريخي، أو أسطوري عليها أن تستعيده بشكل شعري، أي عليها ألا تكرره وإنما أن تتحرك بقوته، وتكون حية

**** ما هي الصعوبات التي تواجهها في عملية الترجمة من وإلى الألمانية خصوصا بالنسبة للشعر؟**

في كل ترجمة ثمة صعوبات. فلكل لغة مميزاتها. ولكل شاعر مميزاته الخاصة. يجب الوصول إلى نص يحتفظ بأكبر قدر من ذلك، وأن ينقل أكبر جزء ممكن إلى اللغة الأخرى. بدأت عملية الترجمة منذ عشرين سنة خلت، ولم يكن ثمة عمل مستمر. فترجمة الشعر العربي إلى اللغة الألمانية قليلة، ولا وجود لاهتمام حقيقي بهذا الأمر. أما الآن فالأمر مختلف كثيرا، وقد أنجزت العديد من الكتب الشعرية العربية المعاصرة، فورد أقل لمحمود درويش هو الآن في طبعته الثالثة، وبدر شاكر السياب في طبعة ثانية، والبياتي أيضا. بالطبع أنا أنجز هذه الترجمات بالاشتراك مع مترجمين آخرين، وقد كتب عن هذه الترجمات في أهم المجلات والصحف الألمانية.



الفن والحرية

شربــل داغـــــر*

تبدو صورة «الحدود» مناسبة للحديث عن «الفن والحرية»، أي عن علاقات الفن بما يحرمه، او يهدده، او يمنعه، أو يراقبه وغيرها من الممارسات المقيدة له. فما الحدود؟ هي خط مادي يعني، لغة وقانوناً واصطلاحا، التمييز بين حيز وآخر، سواء بين البلدان والمقاطعات او غيرها من المساحات مما يقع فيها الفصل. وتعني «الحدود» أيضا التمييز بين حيزين مختلفي الطبيعة، بين حيز عيني وآخر محجوب، أو بين حيزين مختلفي القيمة والحجم، بين حيز «الأقوى» و«الاسمى» و«الاعلى» و«الأب» وبين حيز «الأضعف» و«الاحط» و«الاسفل» و«الابن»، الى غير ذلك من صفات التمايز الذي يشكل موضوعا لتراتبية مطلوبة بين البشر، ولو انها تتوسل بقوى خفية أحياناً.



فـ«الحدود» تعين عادة خطأ قد يكون طبيعيا بين الدول على سبيل المثال، عند حدود جزيرة او ممر نهر او غيرها من الحواجز الطبيعية الفاصلة.

وقد يكون الخط موضوع مفاوضات او فرضا، لا يجد اساسه في أي شأن طبيعي، بل في الفرض او الاتفاق. و«الحدود» تعين أيضا فواصل بين مناطق في التصورات والاعتقادات والافعال والاقوال، مما يجوز (او لا يجوز) مسه او التعرض اليه، أو تجاوزه، أو التلفظ به، أو اخراجه من الظن الى الفعل. وفي ذلك نجد المعنى الثاني للفظ «الحدود» في العربية: بلوغ النقطة الأبعد في حيز محدد. ذلك أن الفصل بين المناطق وتأكيد التراتبية بالتالي، لا يقوى على ان يكون فعلا من دون قوة مادية وعنفية تحرسه وتثبته، ويؤديها حراس مولعون بتأكيده، بالاستناد احيانا الى اعراف

* شاعر وأكاديمي من لبنان

واتفاقيات ومعاهدات وقوانين. فنحن لا ننتقل من حدود الى اخرى من دون جواز سفر، من دون تأشيرة في غالب الاحيان. ونحن لا نقوى ، بالمقابل، على التبضع والشراء في الامكنة الواقعة ضمن الحدود الجديدة من دون تبديل العملات. عدا ان الحدود هذه تتطلب وجود سفراء، أي وسطاء، يتم قبول (او عدم قبول) أوراق اعتمادهم، واللجوء اليهم في حال خرق أحد المسافرين قانوناً قد لا يكون سارياً في بلده، وإنما في البلد الذي حل فيه. كيف لنا ان ننظر الى الواقفين في الصف أمام شرطة الدخول عند الحدود؟ أنحتاج الى جواز السفر لكي نكون «موجودين»؟ وماذا لو سرنا في شوارع انجلترا وفق القوانين المتبعة في الطرق الفرنسية، أي وفق المسموح به والممنوع عنه فيها، لا في انجلترا؟ هل يعني ذلك أننا على خطأ، وأي خطأ بالتالي؟ ما تعني التمايزات؟ ما قيمتها؟ ما تساوي في حساب الطبيعة الانسانية، وفي حساب التدبيرات والقوانين المقرة ضمن حسابات مخصوصة؟ هل نسير بالمقلوب، أو لا نحسن السير، أو لا نعرف المشي اذا أخللنا بنظام السير في انجلترا؟ ولكن كيف لنا أن ننتبه الى وجود «الحدود» هذه؟ كيف لنا أن نعرفها؟ هذا ظاهر بين الدول، في خطوط مادية، ملونة أحياناً، تشير الى الفصل بينها، ولكن كيف نتبين الحدود بين المناطق الرمزية، أي الواقعة في اعتقادات البشر وتمثلاتهم، ومنها الفنون؟

نتحدث، إذن، عن أمرين متلازمين، هما:: الفصل بين مكانين طلبا لتمييز واحد عن الآخر، وتعيين المسموح بلوغه في حيز بعينه، او منع اجتيازه الى الحيز الآخر المطلوب تمييزه.

وتكون الحدود بالتالي، والحالة هذه، صورة رمزية للامكان والقبول، للتعين والاختلاف، للمسموح والممنوع، للحد والخرق، وللرغبة والقانون، وفي آن، فأين تقع الحدود في الفنون؟

أربعة انتقالات لحدود

أفضل الكلام عن «حدود» لأنني أرى أن ألفاظ «الحرية» أو «الرقابة» أو «التحريم» او «النهي» او غيرها تحدنا في نطاقات دلالية، وربما ثقافية واعتقادية، فيما يبقى لفظ «الحدود» مجرداً من دون حمولات أخلاقية ودينية، بعد تغير حمولاته عن معانيه الاسلامية القديمة. فلفظ «الحدود» صالح لتناول الحالات كلها، التي تطلب الفصل وتأكيد القوة بين المناطق الاعتقادية. كيف لا، ونحن لو تجولنا في عدد من المناطق الانسانية التي وقعت فيها ممارسات ووقائع لفصل «الحدود»، لوجدنا انها حافلة بالشواهد على انتقالات الحدود هذه، بين ثقافة وأخرى، بين طور تاريخي وآخر، وضمن الثقافة الواحدة. وقد انتهيت الى رسم أربعة انتقالات أو أربع محاولات لرسم حدود في المعتقدات والفنون.

لو عدت الى الكتابات القديمة، في الاغريقية والعربية، لوجدت أن لفظ «الجن» (GENIYS)، مشترك بينها، ولعله من اصل يوناني اعتمدته العربية (ثم اللغات الهندية-الأوروبية نقلا عن اليونانية)، ويعني في هذه اللغة أو تلك «التابع»، قبل ان تتفرع منه دلالات قرنته بـ«العبقري» و«الجنون» و«التميز» وغيرها. هو «التابع» إلا انه هو الذي يمد غيره، الشاعر تحديداً، بالكلام «البليغ» و«النفيس»، الذي يميزه عن الكلام «العادي» و«المشترك» بين البشر: كلام منفصل عن غيره، ومعين على انه الأجمل والاسمى والاصح. كيف لا ونحن نعرف أن عدداً من الشعوب لم يتأخر عن قتل الشاعر، بل العراف، الذي كان يخطئ في أقواله، أي تنبؤاته. فنحن نتبين في هذا الطور تعايشاً وتنافساً ثم انفصالاً بين «الكاهن» (والعراف والساحر) وبين الشاعر، يؤدي الى احتلال الثاني وظيفة الاول.

ما يعنيني قوله، والالتفات اليه، هو كون الشعراء القدامى طلبوا عبر الجن «اختراق» الحدود التي كانت تفصل بين عالم البشر وعالم الخفاء (حتى لا أطلق عليه تسميات أخرى):: ان تقول شعراً متميزاً يعني أنك تجلبه من مكان لا يصله احد («وادي عبقر» في الجاهلية العربية)، ولا يقوى على اجتياز حدود أي كان، بل توجد قوى وسيطة، هي «الجن» تحديداً، التي تنقل الكلام من الحيز الخفي الى حيز البشر. كلام ممهور بقوة الخرق التي تسهله قوى غير بشرية، قد تكون مسموعة من دون أن تكون مرئية، مثل العديد من المخلوقات التي عرفتها اساطير الشعوب عن أنصاف الحيوانات- أنصاف البشر. هذا ما نعرفه عن الشعر، كما عن الغناء، في عدد من الاساطير القيمة (مثل اسطورة أورفيوس)، والتي تحدثنا عن «أصوات» لا مثيل لها، متميزة، أي من صنيع الجن، ما لا يقوى البشر على فعله. هذا ما أجد أخباره في العربية القديمة وأخبار الجاهلية واعتقاداتها، بين الشعر والجن، وبين الغناء والجن. وهذا يصح في الغناء كما في العزف: «العزيف: اصوات الجن

ولعبهم، وكل لعب عزف» (في «كتاب العين» للفراهيدي).
وأجد في كتاب المسعودي «مروج الذهب» أقوالاً وأوصافاً عديدة عن هذه الاصوات الخصوصية والمميزة: «أما الهواتف فقد كانت كثرت عند العرب، واتصلت بديارهم، وكان أكثرها ايام مولد النبي(صلى الله عليه وسلم) وفي أولية مبعثه. ومن حكم الهواتف ان تهتف بصوت مسموع وجسم غير مرئي (...)، وقد كانت العرب قبل ظهور الاسلام تقول: إن من الجن من هو على صورة نصف الانسان، وانه كان يظهر لها في أسفارها وحين خلواتها وتسميه شقاً».
هذا ما نتبينه في مجال الرؤية أيضا، حيث ان الجن «يري» البشر صوراً وأطيافاً لا يرونها عادة، بل قد تصيبهم «الخطفة» من جراء ذلك. الى هذا فإن الجن، ومنها ابليس، تقدم على صنع أعمال، منها نحت الأنصاب وغيرها مما يعد أعمالاً متميزة ومجلبة للشر، طالما انها تأتي بصور وهيئات من مناطق «محظورة».
ونتبين أن للجن مواضعها: لها موضع في البادية، هو «عبقر» (ويرد في القرآن). ولها «منازل» أيضا «يُكره النزول بها» طبعاً. ونتبين ان الشعراء «يهيمون» في هذه المواضع: فالشيطان «يستهوي» الشاعر، بحيث يصبح «حيران هائماً»، ذلك ان الشيطان «فتان» له قدرة على أن «يخبط» الانسان، أي ان «يمسه بأذى»، و«يجنه» و«يخيله»، عدا انه «يخطر» في قلب الانسان، أي يوصل اليه «وسواسه». ونعرف أن الجن ، أي عدداً منها، يلازم عددا من الشعراء: مثل ابليس لامرئ القيس، ومسحل للأعشى وغيرها. والجن «يسترق» السمع، من جهة، أي «يقرب من السماء فيستمع ثم يذيع»، أي وساوسه. كما ان الشاعر يسترق السمع للجن، من جهة ثانية، أي ذهب الى لقائهم، ويذيع، هو بالتالي، هذه الوساوس. وتسمي العربية هذه العملية بـ«الختل»، او «الاستراق»؛ ونحن نجد في هذا الأمر الاسباب التي ادت الى تشكيك الاسلام بالشعر وهي اسباب تجد في الاستراق الى عالم غير منظور انصرافاً الى السوء واقتراف الخطأ. لقد طلب الاسلام القطيعة مع الشعر بوصفه منبعاً اعتقادياً، وعدم اعتباره بالتالي مصدراً للمعرفة. وهو ما نجده بيناً في قول مأثور لعمر بن الخطاب: «كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علمٌ أصح منه». ولكن ما الذي «يُبلغه» الشيطان للشاعر؟ أو عما يبحث الشاعر في «عبقر»؟ كيف يتحقق الاتصال بين الطرفين؟
نجد في أخبار العرب القديمة أقوالا تفيد عن العلاقات «المحرمة» او «الخاطئة» التي أقامها اعداد من البشر، مثل الشعراء والمغنين والنحاتين والعازفين وغيرهم، مع الجن ولاسيما مع إبليس. وهي علاقات «اجتياز»، عبر وسيط، لمناطق يراد فصلها عن غيرها، أي عن عالم البشر، فلا تقع في متناولهم. كما لو أن العمل اختراق لمنطقة غير منظورة، وللشيطان وحده قدرة اجتيازها، هو الوسيط بين عالمين، بين العيني والخفي. كيف لا يكون وسيطاً متنقلاً، وهو طيف، أي إمكان صورة لا تتحقق إلا بعد قبول الانسان لها؟ كيف لا يملك هذه القدرة، ولعينه نفاذٌ سيء على البشر! إبليس هو هذه القدرة على الاتيان بأعمال، بصور، ليست لكل البشر، بل لعدد منهم ممن أقاموا الحوار معه، ممن جعلوا أطيافه صوراً، ووساوسه أشعاراً. إلا أن هذه العلاقة تخيف بقدر ما تعجب. وهو ما ننتبه اليه في حمولات الخوف والفزع والروع التي تقترن بالجمال في العربية: «الروع: الفزع. راعني هذا الأمر يروعني، وارتعت له، وروعني فتروعت منه. وكذلك كل شيء يروعك منه جمال أو كثرة. تقول: راعني فهو رائع» (في «كتاب العين» للفراهيدي). وهو ما نجده أيضاً في تعريف «الهول» و«التهاويل» خصوصاً، التي تعني في آن زينة الوشي والتصوير والسلاح. ويجمع الشاعر في صفاته، في العربية القديمة، بين «العفرتة» و«الشيطنة» و«الخبث»؛ وهي صفات «مستقبحة». وهو ما نقع عليه في دلالتي «السحر»: تعين، من جهة، «كل ما كان من الشيطان فيه معونة»، وتعين، من جهة ثانية، التوفق في الأمور القولية، او «البيان في الفطنة». نقع، إذن، على تعريفات تقوم على حدود من التنازع والتشارك في آن، هي الحدود عينها التي تقضي بعبور الإنسان لحدود، لممنوعات، مخيفة بقدر ما هي مرغوبة، خافية بقدر ما هي ساحرة.
أقول ذلك لأفيد أن «الجن» كان الصيغة الاولى للفنان، هذا «الوسيط» بين عالمين، وهذا المخلوق الثنائي النسب. ونحن

نجد في مسار انتقاله، مثل مسار انتقال دلالات هذا اللفظ (من الجن الى العبقري المتميز) شيئاً من مسار البشر في اعتقاداتهم عن الفن، وعن سبل الوصول اليه. كان الجن يجلب «الكلام» («أو الاصوات، أو الصور» من أمكنة خفية لا يقع عليها النظر، ولا تبلغها الأدوات الصناعية (مثل الآلات، أو قرض الشعر وغيرها): المدهش والساحر يقعان في جهة غير منظورة. ان صور «التابع» و«الوسيط» و«ناقل الرؤى والأخبار» وغيرها، نلقاها في آداب ومعتقدات العديد من الشعوب، ما لا نحتاج لذكره الآن، وهي كلها تفيد طلب الفصل، عن طلب التمايز عما هي عليه حال الانسانية، وهو طلب الفن الأول: طلبٌ يقوم على التميز، ويتوسله في الابتكار، أي الاختلاف مع السوي والاعتيادي من صنائع البشر.

«حدود» الانسان الداخلية

أطلتُ الكلام عن الجن لأنها تمثل الصيغة الاولى لقيام «الحدود» في المعتقدات، خاصة وأن الفنانين سعوا في هذا الطور، والى غير رجعة في تاريخ البشرية، الى تعيين كلام غير الكلام، وصور غير الصور، وأصوات غير الاصوات المألوفة والاعتيادية، على انها «عبور»، ولو عبر وسطاء في هذا الطور، لمناطق محظورة، ممنوع اجتيازها. وهو ما سنعرفه في انتقالة أخرى تليها، وأجد معالمها في مدى الفلسفة الاغريقية والأديان التوحيدية، وتقوم برسم «حدود» أخرى، وبتعيين «سبب واحد»، أو «علة أولى» للكون والظاهرات، أو «الله الواحد» في التفسير الديني. مع هذا التفسير سنتعرف، ولأول مرة ربما، على صورة طوبوغرافية للكون، وعلى وعي بحجمه إذا جاز القول، أي بحدوده بالتالي: كون ينقسم الى عالمين متباينين، هما:: عالم المثل وعالم النسخ المتدهورة (حسب افلاطون)، والسماء والأرض في الأديان التوحيدية. ستصبح الحدود في هذا الطور بين عالمين: علوي وسفلي، بل بين السماء والأرض. تتضح الحدود الجديدة من دون أن تنقطع اسباب الصلة بين العالمين، ما يتمثل في «المقايسة» و«المناسبة» بين العالمين، بين الكامل والجزئي، وبين المثالي والمنحط. هذا ما أقع على اخباره وشواهده في اجتهاد الفنانين في حُسن تصوير غضب زوش أو جمال فينوس، أو في طلب الفنانين لـ«الأدلة» المتوافرة عن الوجود الاسمى. لم تعد الصور (والأصوات والكلمات وغيرها) موجودة في أمكنة خفية لا يصل اليها إلا الوسطاء، وإنما هي في أمكنة بعينها (السماء حصراً)، ولا نبلغها إلا في تتبع الكتب المقدسة والتمعن في معانيها.

سنقع في انتقالة ثالثة على حدود أخرى، تقع بين الفنانين و«الطبيعة»، سواء الانسانية او الجامدة، مع احتفاظ بفكرة «المقايسة» و«المناسبة». وهي انتقالة ستصبح فيها للفنون قواعدها الداخلية التي تحتكم اليها، أي محدداتها الخاصة، وهي ما تختلف فيه كل ثقافة وفن عن غيرها من الثقافات والفنون. كما ستصبح لها «قوانينها»، لا «محرماتها»، التي ستعين الحدود الواجب احترامها، او التقيد بها. والقوانين هذه قد تكون أسلوبية (أسس النوع الفني، أو قواعده المقرة)، أو اجتماعية (عدم التعرض لـ«الأخلاق العامة»)، أو سياسية (عدم التعرض للنظام القائم) وغيرها، مما بات في جزء منه خاضعاً للمحاكم، أي للأخذ والرد، والقبول والاستئناف، ومنها ما أصبح بمثابة «اللامفكر به» في ثقافة ما، أي «أنويتها المخصوصة» التي تجعلها ترى الى فنونها وآدابها وأساليبها وقيمها الابداعية على انها قوانين العالم بأسره، أو قبلة التطور فيه.

انتقلت الحدود، إذن، وباتت تقوم فوق الارض، بين أيدي البشر خصوصاً: «الحقيقة» موجودة في «الطبيعة»، الانسانية والجامدة، وما على الانسان سوى تتبعها، والتنبه الى قوانينها وظواهرها واعراضها. ولم يعد الفن اخباراً وسرداً وتزييناً، بل بات محاكاة ونقلاً واستعادة وترتيباً لما يمكن أن يكون عليه العالم في صورته الطبيعية، على انها الصورة الفنية: يتم هذا الانتقال في حدود واقعة على الأرض، هذه المرة، وبين الانسان والموجودات.

أما ما شهدناه مع كشوفات فرويد وأدب دوستويفسكي خاصة فهو انتقالة رابعة، هي الحالية، إذ باتت «الحدود» قائمة في الانسان، بينه «واعيا» و«لا واعيا»، أي في نفسه، بين نفسه ونفسه، وبين عوامل جسده المتضاربة. فما عاد «عبقريا» كما في عهد الرومانسية الظافر، ولا «ناطقاً أكيداً من أقواله» كما في العهد السحري، ولا «شاهدا» على الحقيقة التي يستجمع قراءتها كما في العهد الديني. أصبح الفنان هشاً، متصدعاً، ضعيف البنية؛ وفي ضعفه هذا قوتهُ الابداعية. فكيف يمكن الحديث عن حال «الحدود» راهناً، ولا سيما في السياق العربي والاسلامي؟

النزاع حول الصورة

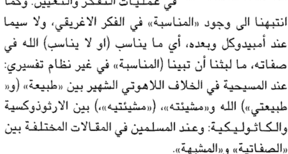
يجري الحديث أحياناً عن «تحريمات»، فيما استحسن الحديث- كما سبق القول- عن حدود، بالمعنى الساري الحالي لهذا اللفظ، ذلك ان التحريمات تطلب تمايزات، وتقع على تشابكات مع المقدس خصوصاً، ما عدنا نلقى آثارها على هذه الصورة في فنون اليوم، بالإضافة الى ان «سارق النار» ما عاد يتعرض للقتل المبرم. طبعاً نحن نقع على «متبقيات» من هذه التحريمات في هذه الثقافة او تلك، إلا أننا انتقلنا الى عهد «المدنس»، و«الدنيوي»، اذا جاز القول. ولقد بدا لي مفيداً في هذا المجال ان أتبين قضية شغلت الباحثين والفنانين في الثقافة العربية والاسلامية، وهي مسألة «تحريم الصورة»، أو النزاع حولها. فما يمكن القول فيها؟

علينا أن نقول، بداية، إن المسيحية لم تجعل من الصورة مجالاً للتمايز بين العلوي والسفلي، بين المثالي والمنحط، بين الكامل والجزئي؛ وما كنا نشاهده في المعابد الوثنية، وفي القصور والدور، من فن تمثيلي سنجده في الكنائس وبيوت العبادة والدور والقصور المسيحية، ولكن لموضوعات مختلفة. أما الاسلام فقد جعل من الصورة «مسألة»، ومجالاً لتمايز، ولحدود. فما الحدود هذه؟

ماذا لو نتوقف، بداية، أمام دلالات الصورة في القرآن: ترد ألفاظ عديدة مشتقة من «صور» في عدد من سور القرآن، في استعمالات اشتقاقية مختلفة، ويرد مرة واحدة لفظ «المصور»، من دون أن تكون المعاني متباينة بينها. فالفعل «صور» مخصوص في هذه الصور بالخالق وحده- هو «المصور»-، كما يعين الفعل فيها تصور الخالق للمخلوق، أي لصورته قبل الخلق: عدا أن صورة المخلوق السابقة على الخلق، والموضوعة من الخالق، لا تخضع لأية صورة، لأي أصل، بل هو «المصور»، يصورها وحده، «وكيف يشاء».

أخرج من هذا العرض بنتائج بينة تفيد أن المصور هو الخلاق، وان الصورة هي هيئة الانسان قبل خلقه وبعده، وان الخالق هو الذي يضعها بنفسه من دون إيعاز او سابق صورة او مثال. هذه الاستعمالات الدلالية تحد بالتالي من الاستعمالات التي كانت عليها مشتقات «صور» في عربية الجاهلية، لا بل تقصرها على مجال بات خارج النطاق الانساني. إن هذه المعاني المستجدة التي أتبينها (والتي كانت من دون شك محل تفسير واجتهاد وتعليق من المفسرين والفقهاء المسلمين بعد وفاة الرسول خصوصاً، ولكن في أيامه أيضا) تتعالق مع تفسيرات لا تنهى عن التصوير بوصفه فعل الخالق وحده وحسب، بل أتبين أيضاً سبب النهي في أمر آخر، وهو الصلة بين «الروح» (بالأحرى الكائنات الحية) والصورة.

تبينا في هذه المصادر كونها واجهت، بين أخذ ورد، المسائل عينها، ومنها بل أولها وضع نظرية الحقيقة- الحق: تقديم تفسير واحد للكون على أساس تفكري- اعتقادي. فنحن نشهد، بعد تعدد الآلهة عند الاغريق وغيرهم، ووفرة الاصنام في الكعبة، تبلور أنظمة تفسيرية تجعل «الخالق» واحداً: هو «المبدأ» او «العلة الأولى» عند الفلاسفة الاغريق، و«الله» الواحد عند\ الاديان التوحيدية الثلاثة. كما نتبين تبارياً واجتهاداً في التوصل الى تفسير جامع، لا لهذا الميدان أو ذاك، بل في الاساس للمبدأ الناظم لكل شيء، بعد أن توصل التفكر الى الاقرار بوجود «سبب واحد» خلف هذه الظواهر كلها. هكذا نلقى في تعيينات كل تفسير جامع، مهما اختلفت تعييناته، عددا من المقولات والقضايا الواحدة، مثل مسألة «المناسبة» بين العلوي والسفلي التي احتلت مكانة خاصة في عمليات التفكر والتعيين. وكما انتبهنا الى وجود «المناسبة» في الفكر الاغريقي، ولا سيما عند أمبيدوكل وبعده، أي ما يناسب (او لا يناسب) الله في صفاته، ما لبثنا أن تبينا (المناسبة) في غير نظام تفسيري: عند المسيحية في الخلاف اللاهوتي الشهير بين «طبيعة» (و« طبيعتي») الله و«مشيئته»، («مشيئتيه»)، بين الارثوذوكسية والكاثوليكية: وعند المسلمين في المقالات المختلفة بين «الصفاتية» و«المشبهة».



نلاحظ، إذن، بين هذه الانظمة تقارباً، أي سعياً يتأكد من نظام الى آخر، لإجراء عملية «تبعيد» بين العلوي والسفلي: التبعيد أساساً للتعيين. ويصل هذا التبعيد الى حد اكبر مع عدد من الفرق الاسلامية، التي لم تقم بعملية تبعيد، بل بعملية قطع ناجز بين النطاقين، من دون «وسائط» او «متقربات» (حسب لغة الصابئة). ويزيد من حدة هذا القطع

كونُ مفاهيم التعيين واحدة للنطاقين: جسم، هيولي، صورة، عرض، كم وغيرها. فلا تسمي العلوي، ولا السفلي، بصفات تخصه، بل تسوق التعيينات نفسها، ولكن في مجال نفي او اثبات، كما في هذا القول للاشعري عن المعتزلة: «ان الله واحد ليس كمثله شيء، وليس بجسم ولا شبح ولا جثة ولا صورة ولا لحم ولا دم ولا جوهر ولا عرض (...) ولا يوصف بشيء من صفات الخلق الدالة على حدثهم (...) لم يزل أولاً سابقاً متقدماً للحادثات، موجوداً قبل المخلوقات، ولم يزل عالماً قادراً حياً، ولا يزال كذلك».

يستوقف، في تتابع هذه المقالات المختلفة، القطعُ الذي مثله التفكير الاسلامي في مسألة تعيين الصلة بين العلوي والسفلي. فما حقيقة القطع هذا؟ نقع في هذه المقالات على أفكار مثل «التنزيه» و«التسبيح» و«التوحيد» وغيرها، وهي تعيينات تطلب «خلوص» الله الى ذاته وحدها، من دون أية شراكة من أي نوع كانت؛ مثلما تطلب أيضا التمنع عن وصف الله، و«تبرئته» عما يصفه به «المشركون».

إعلاء، إذن، من قيمة العلوي الى درجة يصعب معها، بل يستحيل، إمكان التعيين نفسه، أو التقرب أو «التوسط» كما يمكن لنا أن نتبينها في الأنسقة التفكرية الأخرى.

تتناول هذه التعيينات مسألة «المناسبة»؛ ولكن بعد أن تلغي أساسها، أي إمكان اجراء مقابلة بين العلوي والسفلي، بين الإلهي والانساني. المقابلة ليست ممكنة، بل أكثر من ذلك: التوهم نفسه غير ممكن، هو الآخر، وهو ما نقع عليه في تعيين «البدع»، وهو «إحداث شيء لم يكن له من قبل خلق ولا ذكرٌ ولا معرفة. والله بديع السماوات والأرض ابتدعهما، ولم يكونا قبل ذلك شيئاً يتوهمهما متوهمٌ، وبدع الخلق». فما فعله الله وما أحدثه «بدء تام»، لا أصل له ، مهما كان هذا الأصل، حتى لو كان توهماً او مجرد ذكر. فبعد أن سعى الفلاسفة او اللاهوتيون الى تعيين الصفات «الكاملة» أو «المتناغمة» أو «الصحيحة» في «واحد» بعينه وحسب، نجد عدداً من التعيينات الاسلامية يمتنع حتى عن مجرد التسمية او الوصف او التقرب.

إلا أن بعض المقالات الاسلامية، ولا سيما عند المتصوفة وغيرهم، سعى الى «التقرب» و«الوصف» الشديدين: «فلما أكلوا وشربوا وخلعت الملائكة الخلع وطيب مطر السحاب، شخصت ابصارهم وتعلقت قلوبهم ثم برفع الحجب؛ فبينما هم في ذلك إذ رفعت الحجب فبدا لهم ربهم بكماله، فلما نظروا اليه والى ما لم يحسنوا او يتوهموه ولا يحسنون ذلك أبداً لأنه القديم الذي لا يشبهه شيء من خلقه، فلما نظروا اليه ناداهم حبيبهم بالترحيب منهم وقال: مرحباً بعبادي، فلما سمعوا كلام الله بجلاله وحسنه غلب على قلوبهم من الفرح والسرور ما لم يجدوا مثله في الدنيا ولا في الجنة، لأنهم يسمعون كلام من لا يشبه شيئاً من الأشياء»: هكذا نتحقق من صعوبة «الوصف» حتى حين تتحقق «المشاهدة بالعين». غير ان هذا التمنع لا يعني موقفاً استكانياً بالضرورة، ولا تسليمياً وحسب، بل يقوم على الاعلاء الذي لا يحده فوق ولا تحت، وعلى الاعتبار الذي لا يحده أي اعتبار: انه لا يوصف وحسب، بل هو فوق الوصف. انه ليس كاملا فقط، بل الكمال الذي لا نبلغ أبداً مقدار كماله أبداً. ما أريد قوله هو أن الاعلاء من الله، وجعله خارج التناول في صورة وصفية او تقريبية، لم يعطل التفكر، بل جعل النطاقين متباينين تماماً.

هكذا جرى تجنبُ الحس مثل التمثيل، مما كان له أثره القوي على صناعة الصور، كما على المقالات التفكرية التي تخصها، وهو ما يقوله الباحث الفرنسي الان بيزنسون في حديثه عن ان الاسلام يجعل الصورة «مستحيلة التصور بسبب المفهوم الما ورائي لله». إن موقف الاسلام المتشدد، بل الناهي للتصوير العبادي، ولوصف الله، يعني واقعاً رفع الله في الاعتبار، في التصور، بحيث لا يدانيه أحد: فصلُ الله عن الحسي، وفصلُ الخلق عن المصنوعات.

هناك شيء لا يحده وصف، ولا تشعر به حاسة: وما قام به المتصوفة من أوصاف ومشاهدات يأتي، ولو مختلفاً، في تتابع النسق التفكري الي جعل الجميل في ماهيته ومادته خارج البشر. ولكن ماذا عن حال «التحريم» راهناً؟

أعلى الاسلام، إذن، من فكرة الله، من صورته، من صوته، من كل صفاته وأفعاله، بحيث أعدم وألغى «المقايسة» و«المناسبة» بين العالمين، التي سبق أن تحدثنا عنها، والتي كانت تجعل «الحدود» قابلة للعبور والاجتياز والخرق بسهولة. ان قوة «التبعيد» التي نجدها في الاسلام، وضعف «التبعيد» في المعتقدات الاخرى، هما اللذان يفسران الحال المختلفة للصورة بين هذه الثقافة وتلك. ان هذه المناعة نلقاها في الاسلام، مثلما نلقاها في اليهودية أيضاً، اللتين وقفتا موقفا متشابهاً، من «تحريم التصوير». فنحن نعرف

أن اليهود «الاصوليين» يمتنعون في أيامنا هذه حتى عن الذهاب الى السينما والوقوع على صورها «المضللة».

يمكننا القول ان تحريم الصور والتماثيل في المساجد الاسلامية لا يزال متبعاً، مثله مثل تحريمات نلقاها في الاديان الاخرى، ولو من طبيعة مختلفة: هذا يصح في عبادة الايقونة وغيرها من الرموز والصور الدينية التي تقع عليها في الدور والمعابد وغيرها. وعلينا في هذا السياق ألا «نفاضل» بين هذا التحريم وذاك، بل أن ننظر اليها على أنها «حدود» ممنوع اجتيازها، سواء أكانت تتصل بالصورة او بمنعها، كما هو عليه الحال في الاسلام، أو بعبادتها وترويجها، كما هو عليه الحال مع المسيحية. فانزال صورة في مسجد أو تصويرها على حائط فيه لا يقل جرماً في الحساب الديني الاسلامي عن دوس صورة المسيح أو تمزيقها في الحساب المسيحي.

علينا أن ننظر، ضمن هذا المفهوم، إذن، الى مسألة «تحريم الصورة» في الاسلام، أي ان ننظر اليها تبعاً للمحددات التي تقيدت بها. وهذا ما يمكن قوله في «المصير السعيد» الذي عرفته الصورة في المجتمعات الغربية، أي النظر اليها ضمن المحددات التي جعلت الصورة والتمثال استكمالاً ، على المستوى التنفيذي، للتقليد الاغريقي- الروماني، وتأكيداً على المستوى العقائدي للدعوة المسيحية. أي أن الصورة المسيحية، والحالة هذه، تعبير ديني، وفي المقام الاول، أي تقع عليها الحدود والقيود والتحريمات؛ وهو ما نعرفه عن المعارك الدموية والجدالات الصاخبة التي طاولت الايقونة في التاريخ المسيحي.

تدعوني هذه الملاحظات التي التنبه الى طبيعة القيود والتحريمات والنواهي والأوامر وغيرها، والى النظر اليها بعيداً عن محتواها، في وظيفتها وحسب. فما هو تحريم في هذا المعتقد ليس كذلك في المعتقد الآخر، ولا يجوز، والحالة هذه، اجراء «مفاضلة» ولو في صورة عفوية غير مقصودة، بين هذا وذاك. فالمصير «الباهر» للصورة في البلدان ذات الثقافة المسيحية لا يعود الى تذوق رفيع للفن التشبيهي، او التمثيلي، في ذاته بل لأن الديانة طلبت هذه الصور والتماثيل في طقوسها الدينية. ونحن لو طلبنا مقارنة بين «الحدود» المسيحية والاسلامية لوجدنا ان التي طلبها الاسلام أرفع وأرقى مما هي عليه في المسيحية، إذ نقلها من الحسي والتشبيهي الى التجريدي والمثالي، بعد أن حافظت المسيحية على الصلات، التي تحدثنا عنها منذ افلاطون، بين العالم العلوي والعالم السفلي، وبعد ان اقامت المسيحية البيزنطية موقعاً «توسطيا»، هو الايقونة، بين العالمين هذين. والاساسي في أمر هذه «الحدود» هو النظر الى وظيفتها، لا الى الاغراض والرموز التي تصيبها والسؤال يبقى: أين هي «حدود» المقدس والمدنس في كل معتقد، وفي كل ثقافة؟ ونطرح السؤال في صيغة اخرى: ألا يزال للصورة مكانها المحظور او الشاغر في المجتمعات الاسلامية؟

الصورة المحجبة

لا نقع، اليوم على صور وتماثيل في أمكنة العبادة الاسلامية (ولو اننا نقع أحياناً في بعض المجتمعات الاسلامية الآسيوية على خروقات لها، تتمثل في صور للامام علي أو لأحداث من «السيرة النبوية»). وهو ما تحتفظ به المجتمعات هذه من ماضيها الديني حتى أيامنا هذه: نذكر في هذا السياق أن أحد المخرجين، مصطفى العقاد، امتنع في فيلم «الرسالة» عن ابراز صورة الرسول نفسه، وهذا ما يصح في مسلسلات تلفزيونية أخرى أيضا. كما نعلم أيضا أن الضجة التي أثيرت في مصر حول فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين، وحول أغنية لمارسيل خليفة مستقاة من قصيدة لمحمود درويش في بيروت، تتذرع بأسباب من المعين الاعتقادي عينه، ولكن في سياقات سياسية متأزمة، بعيدة عن الدين نفسه. كما نعلم كذلك بأن عدداً من الاكاديميات والمعاهد الفنية العربية باتت تمنع، بعد سماح واقرار، تصوير «الموديل» العاري في محترفات التدريب الفني؛ وهذا ما بلغ بدوره المعروضات والمشتريات، في الصالات الخاصة أو الحكومية. هذه «الحدود» المستجدة تنهل من مسألة «تحريم التصوير» العبادي، وتعول عليها في المخيلة والذائقة، وفي ترويج فنون أو اساليب ، وفي تبخيس غيرها.

هكذا نجد في نزوع العديد من الفنانين العرب والمسلمين الى الخط العربي في التشكيل، والى تنشيط الممارسات الزخرفية، سواء على الورق او على الجدران او على الكتب، تقيداً، بل تطوعاً للنهي الاسلامي عن التصوير العبادي. هو مماشاة على الزلل لصنف دون آخر في التصوير، وهو الدلالة ايضاً على عدم اختراق الحدود القديمة، الدينية والفنية، المعينة للممارسة الفنية في الماضي القريب.

ونتساءل بالتالي: هل يقع التجديد في الاسلوب، في المعالجة، أم في ما تتيحه اللوحة من رؤى، قد تكون صادمة في ما تعرضه او فيما تحجبه؟ فكم من الأعمال الفنية قد تكون «مهددة» لاساليب الفن، مثل «ثورة» الفن التجريدي على سبيل المثال على الفن التشبيهي، فيما هي مسالمة للعين في مرجعياتها ومألوفها بإمكاننا أن نتساءل كذلك عن مدى اسهام صنوف التجريدية العربية، من حروفية وزخرفية وغيرها، في «غسل» العين العربية، في تجديد ذائقتها، وتبديل صورها الفنية المألوفة. ذلك ان بين صور اللوحات والعين المتلقية لها تاريخاً اجتماعياً، لا فنياً ولا أسلوبياً وحسب، من التلقي، أي ما يثيره في العين الباصرة من صور مودعة، متخيلة، مشتهاة، محجوبة وغيرها. ألا تزال «الحدود» قوة منع في الراهن؟

نقع على متبقيات من هذه الحالات المنعية والرقابية في صورة جماعية ومسبقة في مجالات الفنون، إلا أنها تبقى مهددة بالزوال او بالتطويع، مثلما حصل مع الدعوات الناهية عن الموسيقى في الايام الاولى من «الثورة» الايرانية. وهذا يصح ايضاً في حال الروائي سلمان رشدي، التي تحتاج لبعض العرض والتفصيل: قد توحي للبعض «الفتوى» الصادرة في حق رشدي والتي تجيز هدر دمه، بأننا لا نزال نعيش في اطار قديم يتم فيه فصل الحدود الممكن اخباره وغير الممكن اخباره، ويتم فيه أيضا الجمع التعسفي بين «الخبر» (من صحيح وفاسد) و«التخيل السردي» (وإن المستند الى وقائع واخبار). وهو ظن خاطئ، لا لأن الحالة هذه نادرة، بل لانها تتصل أيضا بما يمكن تسميته، حسب دوركهايم، بـ«الادارة الدينية للمقدسات»، في سياق تنازعي يشمل دولاً بعينها، خلف خنادق رمزية ومادية. فمهما قيل عن طبيعة هذه الفتوى، فانها لا تعدو كونها «تدبيراً اداريا»، ولو انه تدبير رهيب يقضي بالموت، ولا تنفذه جهة بعينها مولجة بحراسة القوانين، بل أي مؤمن كان، وفي أي مكان لن أستعيد ما قيل في هذه القضية، بل اكتفي ببعض الملاحظات السريعة، منها ان هذا التدبير (الذي انتهى الحديث عنه في ايامنا هذه) لم يعرفه الاسلام في تجربته التاريخية الا فيما ندر، مع أحد المتصوفة الحلاج، ممن «اجتازوا» الحدود الفاصلة بين الله والمؤمنين، متحدثاً عن «الحلول» في جسد الله. اما عن الاخبار التي تناولها رشدي في روايته «الآيات الشيطانية»، موضوع الفتوى فهي مبثوثة في الكتب العربية القديمة بين جملة اخبار اخرى تطال النبي والاحداث التي اتصلت بتبليغه «الرسالة».

ما أريد قوله هو اننا لا نقع، لا في المعتقد الديني ولا في سوابق التاريخ الاسلامي، ولا في حاصل التجارب التاريخية الاسلامية المعاصرة، ما يؤكد اللجوء الى هذه الفتاوى، ولا الى تنفيذها على أي حال. وعلينا، بالتالي، ان نبحث عن أسباب هذا الصراع في أمور واقعة في علاقات الشرعية بالسلطة، والدين بالسياسة، ليس بين الدول وحسب، او بين دولة وأخرى، وانما في الاساس بين «مديري المقدس»، بوصفها ادارة (المؤمنين أنفسهم، ولا يغيب عن بالنا، اذن، حقيقة الضغط البين والاكيد الذي تمارسه هذه التدابير الدينية على معتقدات المؤمنين حتى أيامنا هذه، وما يمكن أن نجمله بعدم وجود الفصل الناجز بين الدين والدولة، وبين الحدود والقانون.

ان التشاركات بين الحدود المختلفة ليست جديدة ولا ناشئة، طالما أنها تتصل بطرفين يقطعان بين العالم وتمثله من جهة، وبين النظام الترتيبي والاخضاعي الذي تقوم عليه اية قائمة للممنوعات، من جهة ثانية. فبين الطرفين علاقة تحكم تنتج عن طلب اخضاع العالم لنظام يعين المسموح به وغير المسموح به، وهو اخضاع يواجه «الفن» بالضرورة بوصفه «وسيطا» بين هذا العالم وبين صورته، سواء أكانت لغوية، أم تشكيلية، أم فوتوغرافية، أم سينمائية. واذا كانت الحدود عنت في حساب المعرفة التاريخية انتقالا بينا من عهد «السحر» الى عهد «الدين»، فتغيرت بينهما، أو ارتقت الحدود هذه الى عهد أعلى، فان هذا الانتقال على صحته، وقد تناوله عدد من علماء الاتنولوجيا والاجتماع والسلوكيات البشرية- لا يلغي الحقيقة التالية، وهي ان البشرية تنتج، على اختلاف مشاربها وثقافاتها واعتقاداتها، او تتدبر حدوداً أخرى ولو انها تتفاوت او قد تبدو أشد توترا بين ثقافة وأخرى.

ان صورة الفنان القديم (سارق النار او جالب الاخبار والاقوال البعيدة والخارقة، وعابر الحدود بين العوالم باتت بعيدة عنا، ومن مخلفات التاريخ القديم. تخف او تتساقط الحدود، فلا يبقى سوى بعض حمولاتها، او الآثار المترتبة عنها في بعض السلوكيات الحالية، ومعها تخف طاقة الايهام الشديد التي للفن: لم يعد الفنان «رائيا»، ولا «ناطقا» بل ذاتاً منفصمة ومتصدعة؛ ولم تعد تقديمات الفن «شهادة» أو «دليلا» عن حقيقة او حق، وانما هي مدونة عن عالم جواني تشتبك فيه الحدود وتختلط. هل انتفت الحدود بالتالي؟

لا، ذلك ان البشر والثقافات والاعتقادات تبدل حدودها، على ان في التبدل ما يشير دوماً الى خرق الانسان المتمادي لها، حيث اننا نرى في الحدود الواقعة في النفس الانسانية ما يبلبل، ولو في صورة غير ناجزة، معالم الحدود هذه.





مسودات تاريخ
وموت الصورة
«تأملات في كتابة الأفلام
وبيوجرافيا النفي»

خالد عزت*

لقد أضلتني صورة البيت الخرب قادني إليها هزاء، حلم ملتبس وعماء صفحات وفوضى نص، وقد انتهى بي المطاف بعد طول لأي الى نفس الموضع القديم أجمع في يدي شذرات صور لا عداد لها ولا نهاية. لقد أوعزتني الشجاعة للكتابة عن تلك الصور والشذرات التي أمضيت وقتا طويلا لا أعرف مداه عاكفا عليها، أعيد ترتيبها وتصنيفها وعندما تعبت روحي ودب فيّ السأم اسلمت اليها يدي والى وجوه الصور التي تراءت لي وظلت قابعة بداخلي زمنا طويلا كمرآة تختزن في جوفها وجوها لم تكن قط، لقد غيّرت تلك الشذرات والتي لا تؤلف شيئا ذا معنى فيما بينها من طبيعة النص السينمائي الذي كنت أنشده في مخيلتي فلم اكن قد خططت قبيل كتابته أن أضمنه إياها في أضيق الحدود. هأنذا أعلن صوتي لك- أيها القارئ العزيز- دون مواراة او تخفى وراء نص فيلم شرعت في كتابته والذي اختلط - دون إرادة مني بنصي (أنا) الشخصي كما اختلطت الأصوات والصور اختلاطا شديدا في ذهني فلم أعد أفرق الآن بين التصورات الذهنية والوقائع أو بين الذكريات والأحلام فما عرفت ما لي وما له - النص- وقد التبس عليّ الأمر فكلانا يسير في عماء وفوضى.

* ناقد من مصر

«مسودة أولى»:

صورة حلم

... يكتب فرانز كافكا في احدى يومياته الكئيبة المؤرخة بتاريخ ٢١ اغسطس ١٩١٣ قائلا: «إن أوضاعي لا تحتمل لأنها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة وأعني بذلك «الأدب». الأدب هو كياني ولا أريد ولا استطيع أن أكون غير ذلك ، أوضاعي الحالية لن تتمكن أبداً من اغرائي بل انها لا تستطيع إلا أن تدمرني وتقضي عليّ تماما وهذا ما سيحدث لي عن قريب».

وفي صفحة أخرى من اليوميات وقد شارف كتاب الحياة على نهايته سيكرر «كافكا» مرددا نفس الصوت وقد قهرته الحسرة والوحدة ووهن الجسد مسلما نفسه كليا دون كفاح او تبرير: «إذا مت في المستقبل القريب أو أصبت بالعجز التام فسيكون لي أن أقول إنني مزقت نفسي بنفسي، الدنيا وأنا مزقنا كلاهما جسمي».

وفي يوم ٦ ديسمبر من عام ١٩٨٦ يكتب المخرج السينمائي الملهم «اندريه تاركوفسكي» بعد أن انتهى به المطاف في رحلة النفي طريحا في مستشفى باريسي ممددا في فراش تكسوه ملاءة بيضاء- كصفحة بيضاء بغير سوء- تحدق بنفس العماء الى جسد مطروح باستسلام هادئ للرقاد بين أهدابها وطياتها الجافة. تحوطه من كل جانب جدران عارية تؤطر لوحة انتظار نهاية مرتقبة واظلام وشيك:

«آلام شديدة لا تحتمل أشعر بضعف شديد.. هل سأموت؟».. وبعد عشرة ايام وفي ١٥ ديسمبر ١٩٨٦ يخط «تاركوفسكي» في دفتر يومياته «بيد مرتعشة» عبارة قصيرة ينهي بها حياته ذاتها والتي استحالت الى لغة مجازية واستعارة شعرية وتحويل سحري لصيغ الوجود المرئي في العالم المحيط به كما في أفلامه: «لم أعد أملك القدرة على فعل شيء».. «ثم صمت» وفي ٢٩ ديسمبر ١٩٨٦ يموت تاركوفسكي.

أما «أنا» ففي فجر ١١ اغسطس ١٩٩٩ وقبل تسع ساعات من كسوف الشمس وسقوط نصف الكرة الارضية في قبضة خاووس وبعد ما يقرب من عام كامل من الخمول الذهني والشلل التام والعجز عن كتابة وتحقيق أية مشروعات سينمائية ستنتابني يقظة مفاجئة ومؤلمة الى حد القسوة منتفضا من أسار حلم يموج بهلاوس وهذاءات ما تجرعته روحي في الليالي السابقة وأنا أشعر بثقل دوار «صور» تراءت لي في غفوتي القلقة المشوشة.

ميلاد آخر بريء وعار. كميت يفتح عينيه بطيئا بطيئا بعد طول رقاد وقد ردت اليه الحياة من جديد دون أن يملك القدرة على أن يتعرف ويعي حقيقة العالم الذي وجد نفسه فيه بغتة. وجود خام انتزع من تيار الزمن، يحيا زمن اللحظة الآبد او الزمن الوحيد



مشهد من فيلم الحنين لتاركوفسكي

الذي يعيشه حيوان يرعى في البرية بلا تاريخ او ذكريات او تتابع كرنولوجي، وقد انحصرت كينونته الموهومة في فعل واحد «فتح عين» وانتقال فوري من غياب صورة العالم الى حضورها اللحظي بمجرد انفراج ضعيف للجفنين واصطدام الضوء بالحدقتين. مرت بي غفوة من غياب تام بعيد صحوي كسحاب رقيق من عتمة النسيان لم اتعرف خلالها على نفسي او حجرتي في تلك اللحيظات المارقة التي لم يتجاوز زمنها الفعلي بحسابات البشر الفانين- مثلي ومثلك ايها القارئ- ثانيتين او ثلاثا ولكنها كانت- الأبد- بالنسبة لي أو «له».

كنت في تلك الهنات اللازمنية مجرد مجال لإدراك متعال من قبل شخص يجهل من هو في الحقيقة وأين هو؟! وحتى الآن لا أستطيع الجزم بان ما كنت أراه او يتراءى لي في تهويمات النعاس الثقيلة من محتويات حجرة نومي له ثبات ورسوخ الحقيقة العينية المباشرة التي تنقلها إلينا حواسنا المشوشة التي لا تقبل الدحض- وقد قدر لها ان تدحض نهائيا عبر ثانيتين تافهتين من الزمن- وإنني نفسي كنت جزءا من وهمية هذه الحقيقة العينية، مجرد عين ترى حجرة او حجرة ترى عينا دون تحديد للرائي والمرئي وأيهما يدرك الآخر ويعقله.

عندما فتحت عيني غمرني إحساس غامض وثقيل بأن ما أراه أمامي أراه للمرة الأولى: الكتب المرصوصة دون ترتيب بكعوبها الجلدية التي نحلت أطرافها السميكة من القدم. الأوراق المشعثة المتناثرة في فوضى عبر أرجاء الحجرة. قطع الأثاث الكئيبة. الأقنعة الفينيسية الأنيقة في صياغاتها الغرائبية. كانت الاشياء والجدران وبقعة الضوء الحادة المنعكسة عن لمبة الأباجورة تلوح لي كأنما عبر صفحة من زجاج مغبش يعزلني ويفصلني عن ذاتي شيء واحد فقط من عناصر المشهد كان ينتمي إليّ وإلى عالمي اللامحدود الذي وجدت نفسي فيه ثملا بين اليقظة والنوم: كانت لوحة ماجدالينا كارافاجيو- «نسخة طبق الأصل من

اللوحة الأصلية» والمعلقة أمامي على الجدران المواجه لفراشي الضيق وكان وجهها المربد بطبقة زيتية منطفئة يحيا معي في زمني المتخثر كفقاعة هشة. أراها عبر الاطار في جلستها الملتوية القسرية وجسدها المكتنز الشهواني ورأسها ملقى الى الوراء يسبح في خضم ظلمة مجزعة باللون البني المحروق المتقلب في تباينات لونية كثيفة في ايقاع غنائي اوبرالي ممغنط كالذي ينفلت فجأة متفجرا كالبرق في حزم ضوئية مغناطيسية في أفلام فيسكونتي العزيز تلهب أجساد ممثليه بسياط لامرئية تتطوح في فراغ منعدم الجاذبية. أما شعرها الطويل الذي جففت به قدمي المخلص المشتهي فكان يلتف بنعومة حريرية بالعنق الصلب ويحيط بكتفيها العاريتين منزلقا على ثدييها المختبئين في ظلمة ازار فضفاض له ملمس كتاني ناعم الوبرة.

عيناها كانتا مغمضتين بارتعاشة ألم وتقاطيع الوجه الناتئة تلقي بظلال تتذبذب على حناياه التي اخذت تتقلص برغبة عصية ومنفية منذ البدء وقد امتزجت تحت بشرتها الانسانية ملامح الشهوة والتصوف والخطيئة والعرفان. ثبت عيني دون نأمة على الوجه الماثل لي والمنفي في آثامه وقد عدت وأفقت الى نفسي. كان كارافاجيو في الحقيقة يطل عليّ في فجري الملتبس عبر القناع الحسي الانثوي لماريا ماجدالينا- بعد ايام قليلة من يقظتي سأفكر وأنا منحن على وجهها او صورة الوجه المرسوم الذي عكست عليه صوري الشبحية الأخرى: كيف يمكن ليد كارافاجيو الزائلة التي لم تختبر نفسها أبداً إلا في إمساك الفرشان للرسم او إمساك المدية للقتل ان تحفر كل هذا العويل على سطح جارح ومعاد؟! وكيف يتأتى لسطح تافه «زيت على توال (Okio Su Tela) ان يتحمل هذا الثقل لوجود مكتنز بوحشية. وجود فادح في ألوانه وظلاله المنبسطة على سطح لوحة.

أما الوجوه الأخرى- أيها القارئ العزيز- التي راودتني في حلمي فكانت وجوه عائلتي. أو هذا ما تخيلته فيما بعد عندما أعدت التفكير في هزاءات صوري: إن الوجوه التي تبدت لي أعرفها معرفة حميمة ووثيقة لكنني كنت كمن يجلس خارج اطار الصورة، أمام شاشة سينمائية، أشاهد عرضاً هزليا لعلاقات عائلية تدور في وسط مقفل ومغلق على نفسه. وكنت ايضا أرى نفسي بينهم مشاركا في نفس اللعبة الأثيرة (لعبة حلم) ومتفرجا في ذات الوقت على نفسي. كان المشهد يحمل لي شفرة غامضة كالتباس قصيدة ممزقة الى جزازات ورقية مهترئة عليّ أن أصل بين أجزاءها ببطء وحذر. الاشخاص الذين عرفتهم في الماضي وزايلوا عالم الاحياء منذ زمن بعيد، كانوا يحيون داخل حلمي حياتهم اليومية الرتيبة، وبصورة اشد إضحاكا وخفة من الماضي داخل بين جدتي «بحي الحلمية» صورة تشارف ان تكون «جروتسكية» وشهوانية في طابعها المكاني الذي له رائحة حريفة ونفاذة.

كل شيء كان مكدسا في مكانه الطبيعي. رأيت البيت الذي عاصرته وانا طفل بنفس جغرافيته السحرية القديمة. «كم كان فسيحا لعيني وانا غصير بشكل مرعب الى حد لا يمكن تصوره او احتماله» لكنه في الحلم كان قد أصابه التدمير والخراب الشامل، وقد رسمت له صورة اخرى غير التي عهدتها في الماضي، ويخيل إليّ انها الصورة الأشد أصالة ونقاء وسحرا، لأنها تحتمل داخلها كل الصور الأخرى المتخيلة التي يوجدها حاضر أبدي. صورة التحطيم والتشوش الاكثر دينامية بالنسبة لكائن زمني. كانت الجدران في حلمي قد تهدمت بشكل اكثر تعقيدا وايغالا في صنع الخيال. قطع الاثاث المتهالكة والمزينة جوانبها بالأويما المتقنة الصنعة مقلوبة في فوضى اوركسترالية. المرايا الطويلة لضلف الدواليب قد انتزعت من أماكنها الأليفة وتهشمت الى قطع صغيرة تناثرت بين أجزاء الهدم. المشاجب الخشبية والراديو العتيق وملابسنا ملقى بها بين زخم وركام الأحجار الرملية وكدس الأشياء والنفايات معفرة بالتراب. الصور الفوتوغرافية القديمة المؤطرة بأطر خشبية داكنة اللون قد سقطت عن جدرانها والاقدام الحافية تطؤها وتدهسها في رواحها ومجيئها الذي لا يهدأ أمامي بقسوة غير عابئة بتلك الوجوه الورقية الهشة والوانها السحرية المتراوحة بين الأبيض والأسود والسيبيا المنطفئة. وصور



الوجوه التي كنت في طفولتي استعذب النظر اليها في ثباتها ونقائها اللازمني متوهما ان العيون المرتسمة على سطوح ورقية كانت تتبعني وترمقني بحدقاتها الجامدة اينما تحركت داخل مستطيل الغرف بنظرات طويلة ثابتة متباينة المشاعر- من الغضب والحزم الى الهشاشة والرقة العذبة.

في الحلم تبدت لي الأشياء والصور والوجوه كأنما يغمرها تيار من ماء زيتي القوام وتحت ضغط العمق المشع بضوء لا مصدر له رأيت وجوه أقربائي الذين عرفتهم حق المعرفة- وجه أمي وعماتي وأعمامي وأبي- وقد حفرتها خطوط الزمن وأوغلت في اللحم المجعد كسطح رخامة مشرجة ونالت العظام.

رأيتهم في غير وضوح مجرد صور متميعة الحدود عبر غلالة شفافة وكانوا جميعا مستغرقين ولاهين في شؤونهم بنفس الحماس القديم على الرغم من الموت الذي حل بهم في الواقع والخراب الذي حل بالبيت داخل حلمي ولمحت بينهم أشخاصا آخرين لم أستطع التعرف عليهم وعلى هيئتهم ربما لأن الزمن المتسارع في الحلم ومونتاجه التعسفي لم يمنحنا الوقت الكافي للتعارف.

كل شيء كان بطيئا في حركته ووتيرته وكأن المشهد قد تم تصويره بسرعة بطيئة ٤٨كادر/ث. نساء البيت كن يتحركن بايقاع متراخ عبر حجرات وشرفات وممرات البيت المغبشة مع ثقل واكتناز أجسادهن المضغوطة في الأرواب البيتية وهن يندفعن بلهوجة الى داخل الحجرات التي تهدمت جدرانها وسقوفها ولم تخلف وراءها سوى حدود هشة من عروق خشبية ومخلفات حجارة كفواصل وهمية في ديكور سينمائي مصنوع من ورق مقوى لا يصعب تجاوزها وعبورها ورؤية ما يدور في الحجرات الأخرى المجاورة التي سقطت أبوابها وجدرانها. تلك الحجرات التي لن أعرف أبداً ما الذي كان يدور وراء أبوابها المغلقة وأي أسرار وكلمات قيلت فيها. الآن في الحلم كل شيء كان مباحا لي. أن ارى نفس الايماءات القديمة وغمزات الأعين الخفية والغضبات المفاجئة وتبدلات الاقنعة وحركة الشفاه المكتنزة بالأحمر الفاقع لأقلام الروج ذات الاغلفة المذهبة التي اندثرت موضاتها منذ زمن بعيد كاندثار موجة طليعية.

كل شيء كان مندرجا تحت سيطرة «ميزانسين» مرسوم بدقة حرفية عالية وكأن كل شيء كان قد أعد سلفا ببراعة مهنية من قبل شخص غير مرئي رسم لنا جميعا - الأموات والأحياء- سينوغرافيا الامكنة المهجورة. لم نكن نتبادل الاحاديث ايضا في الحلم، وكأن حياتنا «الحلمية» يجب ان تمارس ايضا في طقس مشحون بسرية تامة واحترام واجب كعهد غير مدون بيننا. ان نكتفي ببدائية الصور كمعطى أولي لا يتطلب شروحات او تفسيرات لغوية غير لازمة او مطلوبة لوجودنا المؤطر والمقدر له سلفا أن يعاش هكذا في صمت يغلفنا ويحيطنا بسياجه ويفرض علينا بضراوة ايقاعه وثقله الملائم لوقع «صور» تتتابع أمامنا بعشوائية في حركة متهادية بنفس الاثارة المشبوبة والمرتقبة عند رؤية الأموات الأعزاء مجددا وهم يضحكون ويثرثرون ويتبادلون السجائر فيما بينهم وهم جالسون باسترخاء جسدي في فوتيهات رثة سقطت أحشاؤها وغاصت بهم وبأناقتهم البيتية العتيقة التي تكشف عن جمال متناغم ومنسجم في هرمونية عالية مع صور الحطام والاحذية المتزاحمة بمقاساتها المختلفة التي تُركت نهيا للحزن على فراق الاقدام عند عتبة باب البيت حفاظا على قدسية السجاجيد المتوارثة.

على الفور دوّنت تلك الصور التي تراءت لي ودون ترتيب وكيفما اتفق وكما تداعت الى ذاكرتي أثناء الكتابة الآلية- على طريقة السيرياليين الأعزاء- دون أدنى تدخل مني في صياغتها.

كنت فرحا بها وكأنني عثرت على ضالتي المنشودة في تلك العطية الممنوحة لي دون توقع وبعد طول جفاف وعزوف عن الكتابة. كتبت الصور دفعة واحدة بغير لحظة توقف او تفكير فيما تخطه يدي. تركت السطور تتسربل مني على الورق بشكل هذياني، كنت أبغي ان أفرغ ما في أحشائي وأن أتقيأ الصور التي تثقلني وتضغط عليّ. بمرور الوقت دربت نفسي في حزم وصرامة ان أقذف بشهوة الصور المستثارة داخلي والتي تهاجمني بشكل فجائي دون أن أدري ماذا أفعل بها في المستقبل وكيفية الانتفاع بها عبر نصوص سينمائية سأكتبها فيما بعد وكيف ستخرج الى النور وتتجسد في مجراها الطبيعي المرجو ممتزجة بمشاعر الممثلين حيث تفقد عندئذ صلتها بي.

واذا سهوت عن ذلك فانها تظل حبيسة معي وداخلي، احدنا يعتقل الآخر في جب مظلم يفوح برائحة العطن وشيئا فشيئا اصير قبرا لاحبائي لصوري وأصواتي المتخيلة التي تنخر في عظامي وتنشب في مخالبها وتعمل فيّ عمل شياطين دوستويفسكي وغابرييل ماركيز ودي ساد معا. وكثيرا ما ينتابني القنوط والتعب من وراء الجري خلف مشروعات سينمائية لا تعرف طريقها الى الشاشة بسبب الظروف المتعثرة للانتاج السينمائي بعد أن أكون قد صرفت وقتا وجهداً كبيرين في كتابتها واعدادها مما يصيبني بالدوار واليأس ومن اجل شحذ قوى النفور واذكاء روح التحدي مجددا في مواجهة واقع سينمائي مترد فإنني أولي وجهي شطر أشياء وغوايات غريبة من أجل شحن المخيلة بالطاقة اللازمة فمثلا لبثت ما يقرب من شهرين كاملين اقتفي اثر خيال تولد عن دوام النظر والتحديق في صور فوتوغرافية قديمة التقطت منذ مائة عام، عثرت عليها بطريق المصادفة العابرة، لشخصيات لا اعرف عنها شيئا ولا

يربطني بها أية صلة مقتفيا ومتتبعا اثر حياة «نصية» لحضور مراوغ على سطوح ورقية مصقولة بالأبيض والاسود في ثبات ابدي حيث أخذت أشيد خريطة وهمية من حيوات ومصائر نسجتها كخيوط عنكبوتية حول اصحاب الصور المجهولين الذين لم يخلفوا وراءهم سوى حضور ماثل في الغياب وصور مبهمة غارقة في ومضات النسيان. تلك الخريطة المتخيلة هي نفسها التي سأستعين بها لاحقا داخل نسيج نصي السينمائي «تاريخ وموت الصورة».

ومع تقادم السنين وانتصار الادراج المعفرة علينا والتي تحتوي في جوفها نصوصنا السينمائية التي لا تعرف طريقها الى الشاشة يأتي الشعور بوطأة الزمن بالنسبة الى المخيلة فالزمن يفعل فعله المدمر البطيء في الروح والخيال كأمواج تلعق صخورا وتعريها من صلابتها مقوضة إياها وفق قانونها الخاص، وصورنا وأصواتنا تظل زمنا معتقلة الادراج وجفاف الورق تصرخ ان تتنفس حياتها الحقيقية في الضوء، ومع الوقت فان المخيلة تصاب بعطب وشيخوخة ثم موت مثلها مثل أجساد نهمة الى الانصياع وفق قانون الطبيعة المهلك. ان الطرق البالية لصناعة الافلام وسيطرة الاتجاه الواحد وتسييده في تشكيل الذوق- وهو ليس جداراً أصم كما يتخيل منتجو أفلامنا الاعزاء- لا تساهم فقط في تخريب روح الصانع والمتلقي معا وتقويض مخيلة المبدع أو على أقل تقدير تشويهها بمطالب متعسفة، بل تعمل ايضا دون وعي منها على تدمير وتقويض الشروط غير المعلنة لسوق صناع الفن الذي يطالب دائما- وبآلية شرهة- بإنعاشه وتجديده بصور سينمائية جديدة وسلع طازجة لها مذاق خاص ومميز من انتاج مصنع الخيال- وبالطبع فانه في حدود ضيقة يطالب ايضا بقطع فنية اصيلة غير مقلدة او مستنسخة - تعمل على ضخ دماء جديدة الى شرايين صناعة الفيلم السينمائي. فضلا عما يخلفه ذلك من صور الانغلاق الثقافي وتدمير روح الخيال واعتقال مخيلة المبدع السينمائي وفق تصور نمطي مسبق أقرب الى «باترون» لا يجب الخروج عنه! وعليه وعلى المخيلة الاصيلة ان تحاول عبثا ترويض وتكييف نفسها وفق المتطلبات الآنية وشروط الموضة واللعبة التي يضع قانونها وشريعتها اصحاب رؤوس الأموال والتكتلات الغامضة؟ من الذين يقتاتون على موائد الماضي. والنتيجة النهائية هي ان نكون جميعا وقودا ملهبا لمخيلة الاموات الناضبة.

إن واقعنا السينمائي الدنس يحيلنا بآلية مدهشة- لا تزال تعمل بكفاءة حفاري القبور دون ضجر من استنفاد نفسها في ألعاب مكرورة وكريهة- الى مسوخ للماضي وآبائه ونسخ متشابهة بلا خيال او ذوات انه يدفعنا الى تكريس أنفسنا بهمة وبلادة لما



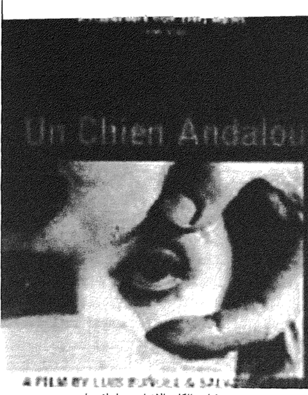
قبلنا وكأننا نعمل في خدمة الاسياد الأموات المستغرقين طوال الوقت في لملمة عظامهم المتناثرة والتي لا تشغل بال أحد سوى نابشي القبور وسارقي الاكفان.

أما بالنسبة لي والمعروف عني ولعي بالخيانة وكراهية التاريخ فقد قمت بواجبي الحق نحو الموتى. ألقيت بهم منذ زمن بعيد في جوف صناديق قمامة تليق بمجدهم السينمائي والفني الآسر. فعلى الموتى ان يفسحوا مكانا للأحياء منا.

الآن وقد تضخمت ثروة صناعة الصورة المرئية- عبر وسائطها المختلفة- وبشكل لا مثيل له من قبل حتى أضحت الصورة وجهة «فتشية» بديلة ولكن بالنسبة لنا فان هذه الثروة لم يواكبها تضخم مماثل في ثورة الخيال وحرية التعامل مع مخيلة المبدع والذات الفردية بدون قيود او شروط مسبقة- أيا كان الذي يكتب هذه البنود ويعتقل الصورة داخل شفرة محددة سلفا- فان الصورة كمنتوج تظل فقيرة وخالية من الحياة والروح الانسانية غير مخدومة بالخيال اللازم لسحر وصنعة الفن. انها تموت في نفس اللحظة التي تولد فيها؛ وقد أضفت عليها تكنولوجيا الاستعمال تعقيدا ومشروعية جمالية على فقرها الابدي كوثيقة لا تدحض. أليس هذا هو حالنا الآن نحن صانعي الافلام ان نرضى قسرا دون صوت بالجلوس بتلك المقاعد المتهالكة التي

يقدمها لنا- بمكر- أمواتنا من منتجي الافلام القديمة الجديدة لكي تظل جيوبنا عامرة بالأموال اللازمة لحياة قذرة وموت مجلل بفيلموجرافيا كئيبة لا تساوي شيئا واذا كانت تلك الظروف المأساوية التي يجد المبدع السينمائي مخرجا/ كاتبا- نفسه حيالها مضافا اليها مظاهر الكبت والحصر التي يمارسها المجتمع بشكل ضاغط وعبر أنسقته المختلفة المغلقة على نفسها كدائرة محكمة تحرمه من التعبير بالشكل الذي يريد لمادته ان تصل به الى المتلقي دون تزييف او تحريف لمخيلته وطموحاته الفنية وزمنه المعاصر فان الامر يزداد صعوبة بالنسبة الى «الممثل» الموهوب ذي الحساسية الخاصة والذي يجد نفسه في اطار صناعة فجة حيث يصبح القناع حاضرا في غائيته دون تحقق في ظل نسيج محكم من النمطية والاستنساخ المفرغ للطاقة والمستنفد للذات.

ثمة صوت مكتوم من الاسى لا تخطئه الاذن في نبرة «تاركوفسكي» المستبق لموته وهو يدون يومياته في انتظار وإملال ان تسمح له السلطات في بلده بممارسة العمل وان توافق على مشروعاته السينمائية التي يتقدم بها تباعا ولكن دون جدوى. «هل سأظل مرة أخرى جالسا في مكاني لسنوات منتظرا ان يتكرم شخص ما ويسمح لي بالعمل بحرية».. انه يكرر دائما بانه «متعب» و«مفلس ماديا» ويشعر بالحزن، انه سوف يبلغ الاربعين عن قريب دون ان يقدم ما يحلم به من أفلام ها قد بلغت الأربعين، وماذا فعلت طوال هذه السنوات؟!».. وفي ٢٧ يونيو ١٩٧٤ يصف بدقة «حلم» تراءى له في الليلة السابقة على تدوينه. حلما اقرب الى رؤيا كاشفة صوفية الهوى لمصيره الشخصي: «البارحة حلمت انني ميت لكنني بامكاني أن أرى وبالاحرى ان أحس بما يجري حولي. أشعر ان لاريسا بقربي مع احد اصدقائي واشعر بشيء كان منسيا منذ زمن طويل. شيء لم يحدث لي منذ فترة طويلة.. الاحساس بأن هذا ليس حلما بل حقيقة. ألم شخص آخر كما لو ان حياتي الماضية هي حياة طفل.. بلا تجربة، بلا حماية». ان الاحلام جميعها تتشابه فيما بينها مع اختلاف الوقع والمنحى الشخصي. ان أحلامي ايضا تصيبني بالفزع والخوف مثل تلك الصور التي أضمنها في كتاباتي وأفلامي. انها تتوالد في ذهني بعنف وهمجية دون ارادة مني في منعها والحيلولة بينها وبيني ودون ان يكون بينها وشائج قربى أو لها الحق في احتلال أماكني القديمة وذكرياتي. انما هي فوضاي. أفكر الآن بغموض ان الاحلام التي تتراءى لصانعي الصور من المحترفين الذين يتعايشون على مادة تلك الصور تكون بخيلة وشحيحة الى اقصى حد ممكن لأنها لا تمكن الحالم/ الصانع من تبيان مصادر الضوء الذي ينسكب داخل حدود



من فيلم «الكلب الاندلسي» لبانويل

المشهد الحلمي كاشفا عن انفعالات ووجوه المؤدين، فلا وجود في الحقيقة لمصابيح تتدلى من أسقف باروكية الطراز أو اباجورات بشابوهات بيضاء موزعة في الاركان والزوايا تريق ضوءها على جسد بض غارق في سباته. ففي الحلم انت ترى المكان ولا تراه في نفس الوقت، تلمس الاشياء دون حقيقة او يقين، يحدث الاورجازم بغير مضاجعة فعلية. تظل الاحلام من الامور المتعذرة المستعصية على الفهم بصورها الاليجورية «(Allegary)» انها أشد المفاجآت إرباكا وخلخلة لمجرى حياة رتيبة مفعمة بوهم حقيقة العالم وتماسكه. ولكن صورة العالم لا تكمن فقط فيما نراه ونلمسه منها انما تكمن ايضا فيما وراءها. لقد ارتأى السيرياليون والطليعيون الاوائل في فن السينما القدرة المذهلة على ابراز «صورة الحلم» وتضمينه في مجرى يقلقل الصورة الايقونية الراسخة في أذهاننا لذلك فان المعضلة سيطرت على البحث الجمالي لفن السينما عبر تاريخها يندرج في اشكاليتين أساسيتين: تمثيل الحلم/ الواقع وآلية التزاوج بينهما ومفهوم الزمن وتفتيته عبر حركة التي هي الوجود الأسمى لإمكانياتها- فكل شيء يتحرك ويتبدل- والازمنة تقدم لنا بوصفها حاضرا أبديا فالسهم قابل ان يعود الى نقطة الانطلاق التي انطلق منها في ماضٍ سحيق الى اليد التي اطلقته في البدء منذ ثوان.

والمسعى السريالي يهدف أساسا الى ادخال وتضمين كل ما هو سحري في مجرى حياة يومية رتيبة حيث تمتزج الحياة والحلم

والمدرك واللامدرك والذي تحقق عن طريق السينما التي اصبحت لهم اللسان الأكثر إفصاحا عن لغتهم المافوق واقعية.
فالزمن هنا كما يقول اندريه بريتون «مقوض، معدم، محطم الحاضر والمستقبل لم يعودا متناقضين نعيش الامس والغد في وقت واحد». فالصورة الحلمية تبرز بشكل لا نهائي وغامض معنى شيء بوصفه «صورة في فيلم» والحلم يجري كما السينما خلال زمنه الخاص الذي يمكن له أن يكون مختلفا اختلافا كليا عن الزمن اليومي.
ومن الممكن ان نرى في فيلم مثل «الكلب الاندلسي» لبونويل او أعمال «بودروفسكي» تلك الكيفية المدهشة لعرض وحشي وحياة عضوية سرية وغامضة. عوالم خفية تحيا داخلنا ولا يمكن للعقل ولوجها وكان «ريتشيوتوكانودو» يرى ان الصدق الأسمى للسينما يتمثل في التعبير عن داخل النفس وليس في تقديم الواقع، فعلى صانع السينما ان يحول الواقع ليجعله على صورة حلمه الداخلي؛ عليه ان يتلاعب بالاضواء التي يتم التقاطها في سبيل استثارة حالات روحانية داخلية وليس تصوير وقائع خارجية.
فالوجود المزدوج والثنائية هو ما يطرحه الحلم إزاء الواقع في نفي كل منهما للآخر مع احتوائه في الوقت نفسه وبقوة. ان كثيرا من الانجازات الفنية التي حققها السيرياليون والمخرجون العظام في الربع الأول من قرننا المنصرم كانت تحمل في طياتها اعجازا تنبئيا بقدرة الفن السينمائي الوليد على التغلغل وابراز السحر الماورائي للحياة الانسانية والتي تظل حتى الآن مؤثرة وفعالة وحية بقوة غير مستهلكة في رؤاها وتقنياتها على الرغم من طغيان تكنولوجيا الصورة «المصنوعة» ولكنها بلاشك لم تبلغ ما بلغه «رينيه ماغريت ١٨٩٨- ١٩٦٧» الذي قام بتفكيك صورة العالم الذي نألفه كالخراء.. تأمل ايها القارئ «اللوحة» المنشورة على هذه الصفحة: هل شعرت بخفة صخرة معلقة بين سماء وبحر وهميين. ان الحقائق القديمة لا تزال قادرة على ان تبعث فينا بالدهشة مجددا.

«مسودة ثانية»

ضائعون في جحيم من صور

كل شيء يتحول من حولنا الى صور ورموز تغمرنا وتجرفنا ببطء دون ان نتمكن لحظة من توقيفها والنظر اليها. ونحن ايضا لن نخلف وراءنا سوى صور لكن أشد الصور «هولا» هي تلك الصور المزيفة لصورة العالم الخارجي وفي عالمنا السينمائي يوجد نوعان من صانعي الصور: أحدهما يستنسخ بمهارة وحذق صورة العالم على الشاشة- أما الآخر فهو يكتفي بالتهامها دون جهد يذكر وهو مغمض العينين فاذا عزّت عليه صورة الخارج فان جوعه يدفعه الى التهام صورته نفسها. يتقوت عليها مثل فامبيرو. ولا يتمايز احدهما على الآخر في شيء فكلاهما مجيد في عمله وماهر في اصطياد الصورة على شاكلة روحه وان كان النوع الثاني أكثر شرا وتورطا لذلك فهو أكثر إحساسا بالملل والكسل في صنع «صورته» لأنه كان قد سبق ان عاشها في غرابة وغربة. في كتابه «حياة وموت الصورة» يلقي «ريجيس دوبرية» نظرة متأملة وعميقة على تاريخ الصورة وتجذرها في مختلف فضاءاتها التاريخية والفنية والدينية مشيدا وعيا بتحولاتها الذوقية والجمالية والفلسفية عبر وسائط مختلفة على مر العصور فيورد حكاية صينية قديمة وغريبة تقول ان احد الاباطرة الصينيين القدماء طلب يوما من الرسام الاول في البلاط الامبراطوري ان يمحو بفرشاته صورة شلال من الماء كان مرسوما على أحد جدران القصر لأن ضوضاء سقوط ماء الشلال الموجود في الصورة تمنع الامبراطور من النوم. تأمل أيها القارئ حدود تلك الصورة العجيبة!! التي أوردها دوبرية في تعاريج نصه: صورة في حالة توحش، والى أي حد كان صخب صوت الشلال عاليا لأن لون الماء المنهمر على سطح الجدار كان كثيفا ومرهقا ومهيجا لنظر الامبراطور الذي كان يرى ويسمع توحش ذاته اللامرئية فيما وراء صورة جدارية صماء. لا أحد منا بالطبع- انا وأنت ايها القارئ- يعرف المصير الذي ناله الامبراطور في نهاية حياته الخيالية غارقاً في صورة شلاله المتدفق على سطح جدار والذي ربما كان قد جرف معه ايضا قصر الامبراطور العظيم في احدى نوبات التخيل القصوى وحدود مدينة كاملة لا يحدها بصر إنسان والتي كان قد تكالب على تشييدها أجداد الامبراطور الذي كان يرى أشباحه رؤية العين. ولكن صورة الامبراطور الغرائبية تستحضر في ذهني صورة أخرى ليست اكثر سحرا ولكنها أشد غرابة في الاثر الذي تحدثه وهي «صورة دوريان جراي» لأنها منذ لحظتها تؤطر للشرخ الكامن داخل الفنان الحديث والصور التي تنتجها مخيلته مع اختلاف وسائطه التي يتعامل معها. فالصورة تحمل تصدعا وانشطارا في المنظور يشرخها في العمق وهو شرخ سيطول ويمزق كل فناني القرن التاسع عشر ومحدثيه العظام الذين كانوا متحمسين للحياة الحديثة واعداء لها في آن، مصارعين- بلا كلل- تناقضاتها والتباساتها وهذا ما سيطبع «صورهم» واصواتهم بحالة من القلق العصابي والاحساس بالهوة المرتقبة التي تكمن وراء الصورة التي كافحوا من أجل تحريرها من براثن الجمود العقلي والانطلاق بها نحو لغة جديدة او رطانة بربرية كما نادى بها رامبو «يجب أن نكون مطلقي الحداثة» ومن أجل

تلك العبارة الشعرية كان على رامبو أن يدفع ثمنها غاليا»!!
ان فن القرن التاسع عشر كان منذورا لذلك الانشطار المأساوي ففيه يتلخص كل صراع الفنان ضد كل القوى التي تشل حركته في انتاج عمله بالشكل الذي يرتئيه مناسبا لفهمه لدور الفن بالنسبة لعصره وطبيعة الوسيط الذي يعمل من خلاله؛ ولكنه انتج أيضا كل أشكال العصاب المسيطرة علينا الآن فمنذ ذلك التاريخ ترك الفنان دون عزاء من أي قيم اخرى تقف وراء انتاج صوره وتمثيل مخيلته «باستثناء أحكام وقوانين السوق المتضخم» متحررا أيضا من أسر الوجود الموضوعي للعالم فهو مجرد صانع غائب يقف خالي الوفاض دون ايمان بشيء خارج حدود الاطار الذي يعمل فيه يديه وذهنه. هذا العرض الذي سيأخذ شكل البارانويا الاستعراضية لفنان ما بعد الحداثة والذي يؤكد عزلته في انتاج سلعة من أجل سوق عالمي وكتل جوف تستهلك صوره وقد فقد موقعه القديم. فمنذ هذه اللحظة اصبحت الصورة فخا وشركا للصانع والمتلقي معا واللذين تسيطر عليهما ثنائية المشاعر تجاه «الصورة» من الافتتان والكراهية في نفس الوقت. نص دوريان جراي في رواية اسوكار وايلد «الوريث الانجليزي المتأنق لتيار الخيال الانحلالي والنزعة الجمالية المتطرفة في العقدين الاخيرين من القرن التاسع عشر». لا يخرج عن كونه عرضا صافيا للموضوعات المألوفة لحركة الخيال الانحلالي «الجمالية المنعزلة عن الحياة- عبادة الصنعة لا الطبيعة• الولع القوطي بكل ما هو شاذ وغير مألوف- الايمان بخصب الشر فنيا».
فدوريان جراي النبيل الارستقراطي يتمنى في نفسه امنية غريبة وهي ان يتبادل الدور مع اللوحة التي رسمها له صديقه الرسام «بازيل هولوورد» ان تشيخ الصورة بينما يخلد هو في شبابه الغض. فالوجه المرسوم على اللوحة يتحمل وزر آثامه وشهواته وشروره بينما دوريان جراي يظل ينعم ببراءة وجمال طفل. لقد أدرك الارستقراطي المتأنق دوريان جراي تحت تأثير كلمات ربيبه الروحي «لورد هنري» معتنق مذهب اللذة الجمالي بشكل متطرف ان الانسان يفقد كل شيء يوم ان يفقد جماله «فما يطهر الروح إلا الحواس وما يطهر الحواس إلا الروح» فالاحساس أثمن ما في الوجود والجمال أعلى منزلة من الفكر والحياة تجود من آن لآخر بشخصية معقدة تؤدي وظيفة الفن وهذه الشخصية هي في ذاتها أثر فني صاغته الحياة، فكلما اقترف دوريان جراي إثما من الآثام سجلته الايام على صفحة الوجه المرسوم غضونا وخطوطا ملتوية تشوه جمالها فالصورة التي رسمها «بازيل» ستكون لدوريان جراي نبراسا يهتدى به في ظلام الحياة وهي الشاهد الوحيد على دنس خطاياه. فها هو يعود الى تأمل وجهه بعد أن غدر بمحبوبته الممثلة «سبيبل فين» تاركا اياها تقدم على الموت فحبه لها يموت بمجرد أن تفشل في أداء دورها على المسرح فهو لا يرى شيئا إلا وقد تلبسه روح الوهم وفي منتصف الرواية يهدي اللورد هنري الى دوريان نسخة من كتاب «هوسمان»- ضد الطبيعة-


لويس بونويل

وهو نفس الكتاب الذي كان له تأثير السحر المدمر في جيل بأكمله منذ بودلير وفيرلين وادجار الآن بو- وعندما بدأ دوريان في مطالعته رأى الخطايا السبع أمام عينيه وأحس أن الكتاب هو ترجمة لحياته نفسها فالكتاب الذي هو قصة لا عقدة لها بطلها شاب باريسي من ابناء القرن التاسع عشر تنكر للقرن الذي يعيش فيه وحاول أن يجرب كل العواطف التي جربتها القرون الأخرى وفي نفس الوقت كان دوريان حريصا على أن يلعب في لندن الحديثة الدور الذي لعبه مؤلف ساتيركون في روما المنحطة «الكسل الارستقراطي/ الجمال اللانساني/ الخطابة البراقة التي تخفي وراءها تمجيدا للحماقة/ النهم الشديد لأطايب الحياة» فالخطايا كما يقول «اللورد هنري» ترف لا يملكه إلا الأغنياء والثمن الذي يدفعه هو تأنيب الضمير والآلام والاحساس بالانحطاط.
فدوريان جراي يحيط نفسه بكل صور الترف والبذخ المتخلف عن العصور الفنية السابقة فهو يرتدي «روب دي شامبر مطرزاً بالحرير» ويستخدم حماما مرصوفاً بالفسيفساء ويقتني خادما يقدم له الشاي على صينية من سيفر قديمة؛ ونرى نوافذ حجرة نومه لامعة زرقاء وكل يوم تأتيه دعوات الغداء وبرامج الجمعيات الخيرية والحفلات الموسيقية ويدفع فواتير باهظة الثمن مقابل شراء أدوات للزينة من طراز لويس الرابع عشر، وجدران حجرة نومه مزينة بأبسطة تعود الى عصر النهضة؛ وهو يحلم بابتكار أسلوب جديد في الحياة قوامه التجربة وكما يردد دائما مقولته الأدبية المقتبسة «ان الغاية ليست في ثمار التجربة ولكنها في التجربة ذاتها».
وهو يشتهي ان يجرب كل رغبة محرمة وكل غواية شاذة وكل الشرور التي كان يجد فيها ما يحقق فكرته عن الجمال فهو يعتنق الكاثوليكية لأن طقوس الكنيسة تلهب خياله ثم يتجه الى الايمان

بالمادية الداروينية لانها تفسر له الأفكار والعواطف تفسيرا عضويا ثم يهجرها الى دراسة الفن القوطي وخيالاته المحمومة التي تزدحم فيها الأشباح المحسوسة. وبطل «هوسمان» كان يشارك دوريان جراي الاحساس نفسه بأن الدنيا قد اجتمعت فيه فيتخيل نفسه في احدى نوبات الوهم يجول متخبطا في دهليز على جانبيه مرايا من رخام باحثا في صفحتها عن خيال لخنجر اعتزم ان يقضي به على نفسه وقد اتلف روحه الملل. وفي النهاية يقرر دوريان جراي أن يمزق صورته ولكنه كان أيضا يقتل ذاته ليموت كهلا ولتعود الصورة كما كانت في البدء فلم تكن الصورة الفنية إلا فخا منصوبا له.

«مسودة ثالثة»

صورة ديرك جارمان الأخيرة

... أما الصورة الاخيرة التي خلفها لنا المخرج الانجليزي «ديرك جارمان» قبل موته متأثرا بمرض فقدان المناعة «في فيلمه» Blue، فقد كفت عن الصراع مع المادة التي صيغت فيها ومع اطارها المقنن، قد استحالت الأشكال والخطوط والمساحات الى لون وحيد «أزرق» لون الصمت وقد انمحت صورة العالم الخارجي مبتذل الخيال كانها لم تكن قط ليحل محلها وجود إنساني خالص أصبح شكلا خالصا بلا شروحات أو تبريرات. وماذا على المتفرج ان ينتظر من مخرج سينمائي يواجه موته القادم؟! وربما يكون التحديق طويلا في مجرد شاشة زرقاء عملا مرهقا ومؤذيا للعين أقرب الى الحماقة التي نمارسها احيانا في ليالي الشتاء الباردة عندما نديم النظر الى نار مستعرة أمامنا تختبئ في بقعتها البرتقالية صورنا وذكرياتنا ووجوهنا المتخيلة.

ولكن التحديق في شاشة زرقاء ليس أكثر صعوبة في رأيي من ثني عنق والنظر عاليا في جهد من أجل الامساك بأشكال الافريسكو لمايكل انجلو في كابيلا ستينا. فالعذاب الجسماني الذي مر به مايكل انجلو طوال أيام وشهور وهو مستلق على قفاه فوق سقالات خشبية من أجل ان يخلق عملا صوفيا؛ مثل هذا ينتقل عبر اربعة قرون الى الرائي الذي يستشعر بعد ساعات من دوام النظر المتعب وكان أطرافه وعضلات عنقه قد اصابها التيبس. ولا يمكن بالطبع الاحاطة بهذا الشعور المعذب في رؤية عمل فني عبر مستنسخات عديمة القيمة وهي خاصية تنسحب على مجمل اوبرا مايكل انجلو وايضا فيلم «جارمان» الأخير، وذلك لأن الأثر قائم على التصادم المباشر بين الرائي والمرئي بالوقوف على عذاب الصياغة الذهنية والحسية للشكل وهو يعافر ويجاهد في الخروج من أسر الخام أو جهد تمثيل أشكال الافريسكو وهي تحاول الانفلات من جدار من اجل التحليق.

صورة جارمان في Blue او صرخته في الفراغ تجعلك تنظر الى الشاشة أقل وأن تتخيل أكثر دون بذل جهد في الامساك بصورة الوجود الحقيقية (إنها صورة تحررك من جداري الزمان والمكان) فأمامك «شاشة زرقاء». ومن الممكن أن نقول «غيمة زرقاء» وصوت ديرك جارمان يرتل صوت الذات الغائبة وتجليها الجمعي وهو يقترب ببطء من موته المحقق.. صورة شخص ينخر الموت في عظامه وكل منهما يتقدم صوب حدود سديم/ بقعة/ افق أزرق. هل هذه هي فكرة الفيلم؟!!

ولكن الاشكالية بالنسبة لفيلم «جارمان» تكمن في انه بدلا من ان تكون قدرة الصانع/ الفنان/ مرتهنة بصياغته الفنية عبر فعل جمالي يترك أثرا جماليا على المادة الخام يغير من طبيعتها المجبولة عليها ويخرجها من وجودها الغفل كما تواتر على ذلك تاريخ النظرة الفنية عبر العصور– منذ بدأ الانسان الاول يستخدم الصورة كمصيدة للموضوع المراد التهامه– كأداة سحرية– فان «اللافعل» في فيلم جارمان يشكل نظرة مضادة لتاريخ كامل في مواجهة العدم. وبينما ظلت «الصورة» وعبر ازمنة مختلفة وسيلة لمحاربة العدم والانحلال وتمثيل الخلود في رمزيتها فان صورة جارمان الوجودية قد احتوت العدم والخلاء ذاته. وفترات التوقف الاجبارية التي صاحبت «تصوير/ تسجيل» الفيلم كانت متزامنة مع كثافة الضعف الجسماني للمخرج نفسه وفقدانه القدرة على أداء مهنته. انه فيلم لا يمثل فقط اشكالية وجودية لفنان سينمائي يقف بوعي مشروخ على نهاية حياته انما بالأحرى ينطوي على اشكالية فنية في تاريخ السينما والفنون قاطبة وجمالياتها الموضوعة بين قوسين وهي تجربة من الصعب تكرارها في تاريخ فن الفيلم وفي علاقة الفنان بمادته وتاريخه الشخصي وباشكاليات الخلق الفني والعجز عن الفعل.

الخطايا كما يقول «اللورد هنري» ترف لا يملكه إلا الأغنياء والثمن الذي يدفعه هو تأنيب الضمير والآلام والاحساس بالانحطاط

وربما نجد صورا مماثلة في أعمال مايكل انجلو وكارفاجيو وبودلير وتاركوفسكي وموتسارت وانجمار برجمان وهيرمان هسه ولكن تلك الاعمال لا تعود من ناحية اشكاليات تخص الفن وخلق الصورة الفنية بقدر ما هي انتقال من مجرد عمل فني الى اعتراف صوفي وتدليل انساني ميتافيزيقي معا. ويخيل اليّ أن فيلم «أزرق» قد صنع فقط من أجل عاشقي الموسيقى والعميان الذين كفوا عن النظر الى الصورة الوصفية لمظهر العالم لأن العالم كما صاغه شوبنهاور كاعلان محير «العالم هو

فكرتي» قد وجد ضالته في مقولة الشاعر الفرنسي ملارمية «لقد وجد العالم كي يتحول الى كتاب» وفي حالتنا فان العالم قد تحول الى فيلم أو غيمة زرقاء، حياتها ووجودها محدد بزمن عرض عبر شاشة محددة بنسب رياضية بحتة، وقد استسلم جارمان اخيراً الى الراحة والسكون والعزلة التامة في مواجهة شاشة يتأمل صوره المختبئة وراء غيمة زرقاء أو مجاز الشاشة فخير وسيلة للحفاظ على صورة الخيال هو إبقاؤها في طيّ الكتمان، وهي صورة أقرب شبها بالصور التي يدركها راهب في تأملاته المتعالية. طقس جارمان الذي يفرضه على مشاهده يشبه ذاته طقس التأمل الاساسي في بوذية ZEN فالتأمل يمثل جانبا هاما من أركانها ومما يتناقل ان مؤسسها Bodhidharma جلس بلا حراك محدقا في جدار طوال تسعة أعوام في دير lin ssa Shaw ويرمز الجدار الذي حدق فيه خلال ممارسته للتأمل الى عمق الاستنارة.

إن التدليل المباشر على زرقة شاشة جارمان يكمن في استعارته الرامبوية «نسبة الى الشاعر رامبو»

وجدتها!

ما هي؟ الأبدية

انها البحر مختلطا بالشمس.

.. وفي حالة «جارمان» فستكون الأبدية «صورة لبحر قد اختلط بسماء» وقد لخصت خواصهما في سديم لوني. أزرق هو أكثر الافلام احتفاء بالخيال، وأقصى درجة يمكن ان يصل اليها فيلم سينمائي- وبشكل متطرف- وفي دحض المرئي لحساب اللامرئي. ففي انحلال الشكل وفقده لكل ثقل المادة وتحوله الى بقعة لونية- ضوئية حيث يغمر الشاشة نصوع حاد يمحو معه الصورة ومحدوديتها فإذا كنت تريد أن تمحو المرئي وحسب المقولة الشائعة «عليك ان تتكفله بالأداة الوحيدة التي تجعله مرئيا وهي الضوء» ان تمنح الصورة حدها الاحتراقي الذي تستحيل معه الى «هيولي» صورة بالامكان.

.. فيلم أزرق هو اقصى درجة بلغتها الوسيط ألما ما يعد حداثيا في مشاركة الجماهير لصورة «موت» تحولت الى عرض فني يحياه إنسان لحظة بلحظة عبر شاشة وهي نفس التجربة التي عايشها الجمهور على الهواء وهو يرى الكاتب الفرنسي الشاب «أرفيه جيبيبر» وهو يموت من خلال أحد البرامج التلفزيونية الذي سجل اللحظات الاخيرة في حياته قبل أن يموت في ابريل ١٩٩٢ على اثر اصابته بمرض الايدز حيث رأى الجمهور «الكاتب» وهو يستعرض أمام الكاميرا جسده العاري الذي أخذ ينحل ويتحلل وقد منح نفسه كموضوع للمراقبة.

«مسودة رابعة»

نظرات وشرائط فيديو وتاريخ للنفي

... لعام كامل ظللت أتردى في هذيان محموم بحثا عن فكرة (ما) من الممكن ان تصبح موضوعا لفيلم. وبالمعنى المباشر لم يكن ما أبحث عنه هو «فكرة» فالأفكار لا تصنع أفلاما ولا أعول عليها كثيرا والسينما ليست في الحقيقة سوى ايقاع ينتج عن تزامن صور زمنية معينة بأصوات زمنية معينة والشخصيات التي تحيا في فضاء النص المتخيل يجب أن ترتبط جماليا بالشاشة ذاتها وليس بالأفكار- ولكني لم أعرف في حينه الصور التي يجب عليّ أن أعرضها في فيلم، كان يحدوني شك في مخيلتي التي كفت عن اصطياد صورها.. ولكن أليس الشك من دواعي الايمان؟ ألم ينتج (اندريه روبلوف) الشك ذاته في مقدرته على الرسم وفي جدوى ما يفعله وفي قيمة الفن أساسا؟! في مواجهة كل أشكال التدمير التي تلحق بالمرء.

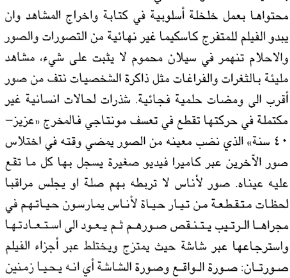
ولكن خلال فترة الفراغ التي مرت بي لم أجد العزاء إلا في الفرجة على الأفلام. أعدت رؤية كل تراث السينما الامريكية في فترة الاربعينيات المحببة الى أفلام هيوارد هوكس والنوم العميق.. مارلين ديتريش الغامضة وجوزيف فون ستيرنبرج العظيم.. جون هيستون وافلامه السوداء.. كازابلانكا همفري بوجارت وانجريد برجمان.. جيلدا كارلوس فيدور.. روسيلليني وآنامانياني الساحرة.. أين ذهب كل هذا السحر؟!

كنت أريد أن أشحن مخيلتي مجددا بالصور وان استعيد ولعي القديم بلذة الفرجة على الافلام والتي خبت الآن بداخلي بعد أن صرت محترفاً في صناعة الأفلام.. وحتى هذه اللحظة وبعد ان تجاوزت الثلاثين لا أعرف حقيقة كيف تصنع الأفلام؟ «بالطبع أعرف بطبيعة الحال كيف يتم طبخها واعداها للالتهام كوجبات شهية طازجة» ففي كل مرة وهي جميعها تتشابه في فعل البدء المتعثر تعود الدورة من جديد الى نقطة الصفر! حيث اقف حائرا لا ادري كيف يمكن لي أن أبدأ كتابة فيلم وتحويل كل هذه الفوضى التي تملأ رأسي الى نظام ووضوح ونسق فني! ذلك التشوش الاعمى لميلاد الصور واختلاطها أمام عيني. وبعد كل تلك الساعات التي لا تحصى ولا تعد والتي قضيتها في ظلمة صالات السينما بجميع أنواعها ودرجاتها وآلاف الأوراق والسيناريوهات والصور التي عكفت على كتابتها ثم أعدت تمزيقها بنفس الوهج والدأب الذي كتبت به مسريا نفسي بان متاهات البداية المتكررة لا تلبث أن تجرني الى نهاية ما دون أن أدري. لم أعرف قط قانون البدء؟

أثناء ذلك فكّرت أن أكتب (فيلما كوميديا) كانت قد جاءتني فكرته في احد الايام اثناء انتظاري في محطة قطارات «(TERMINI)» بروما: يدور حول رجل في الستين من عمره قضى ما يقرب من خمسين عاما متخبطا بين القطارات والمحطات المختلفة.. يعمل «قومسيونجي» ويقوم برحلات سفر غريبة وغامضة من اجل ان يقوم بتوصيل أشياء تافهة لأناس – تافهين مثله لا يعرف عنهم شيئا ولا هم أيضا يعرفون عنه شيئاً فهو بلا بيت او عائلة وماضيه غامض ومزور وعندما تضطره ظروفه اثناء الرحلات المتواصلة الى المبيت فانه يتخير دائماً فنادق رخيصة تقع في حدود المحطات التي يصادف ان ينزل بها دون أن يجرؤ على الابتعاد أكثر من مبنى المحطة. وحياته التافهة عبارة عن لقاءات عابرة وعلاقات عابرة وجنس عابر وقصص عامرة تولد وتموت في القطارات وعلى الارصفة وفي الفنادق والحجرات الخاصة بأناس غامضين وغرائبيين مثله وفي النهاية يموت غريبا في حادث تافه أيضا وسط قطارات خربة ومهجورة بعد أن يسرق منه كل ما يدل على هويته وماضيه داخل احدى المحطات المهجورة التي لا تقف بها قطارات.. ولكن بعد تفكير عدلت عن الفيلم وفكرت انه في ظل هذه الظروف الانتاجية الراهنة لن يقبل أحد على تمويله. لكن الصور او المشهد الحلمي الذي تراءى لي في بداية النص «صورة البيت الخراب ذات المزاج الجروتسكي كانت هي الصورة التي بنيت عليها نصي السينمائي «تاريخ وموت الصورة او حالتي» ففي هذه الصورة الحلمية كنت قد عثرت على بغيتي وكان الذي ابحث عنه غافلا داخلي دون أن أدري او انتبه. وفجأة استيقظ من غفوته نافثا في وجهي أنفاسه. قلت لنفسي: لماذا لا اصنع الفيلم عن عشوائية الصور التي تهاجمني بعنف والتي لا يوجد فيما بينها ترابط منطقي، أن أكتب فيلمي عن (مخرج سينمائي) مثلي لم يعد لديه شيء يقوله للآخرين ولكنه أيضا لا يجد نفسه صالحا لأي شيء آخر «للأسف» غير أن يكون مخرجا وكاتبا وهو يبذل جهداً شاقاً من اجل العثور على فكرة فيلمه.

وفكرت انه من الممكن أن يصبح مجرد التراكم العشوائي لمادتي المتنامية بشكل شره هو موضوعي الاساسي فالمشكلات المرتبطة بسيرورة عملية كتابة فيلم وانتاج المخيلة لصورها ترتبط بطبيعة المادة التي اشتغل عليها. أن يأخذ الفيلم شكلا سينمائيا أقرب الى الدراما العشوائية او كتابة المسودات غير المرتبة. الكتابة التي هي بمثابة هوامش أي هي شيء غير نهائي وهي في اللحظة التي تكتب فيها تحتمل في اللحظة التالية الشطب والالغاء. فالذي نراه طوال الوقت مجرد صور تتتابع في طوفان مستمر وهي تقوض نفسها بنفسها باستمرار منذ البدء مثل الشخصيات الغرائبية التي يقابلها «المخرج» مصادفة اثناء



بحثه عن فكرة فيلمه. أناس يحيون وجودا مشروخا وهم يعكسون عليه أيضا صورهم. وفكرت ان الفيلم يجب أن يحافظ في صورته النهائية على شكل هذه المسودات البصرية، ان انظر الى مادتي بصيغة الشك والخفة في محتواها بعمل خلخلة أسلوبية في كتابة واخراج المشاهد وان يبدو الفيلم للمتفرج كاسكيما غير نهائية من التصورات والصور والاحلام تنهمر في سيلان محموم لا يثبت على شيء، مشاهد مليئة بالثغرات والفراغات مثل ذاكرة الشخصيات نتف من صور أقرب الى ومضات حلمية فجائية. شذرات لحالات انسانية غير مكتملة في حركتها تقطع في تعسف مونتاجي فالمخرج «عزيز- ٤٠ سنة» الذي نضب معينه من الصور يمضي وقته في اختلاس صور الآخرين عبر كاميرا فيديو صغيرة يسجل بها كل ما تقع عليه عيناه. صور لأناس لا تربطه بهم صلة او يجلس مراقبا لحظات متقطعة من تيار حياة لأناس يمارسون حياتهم في مجراها الرتيب يتنقص صورهم ثم يعود الى استعادتها واسترجاعها عبر شاشة حيث يمتزج ويختلط عبر أجزاء الفيلم صورتان: صورة الواقع وصورة الشاشة أي انه يحيا زمنين متقاطعين في المنظور.

«زمن الواقع الفعلي لحظة حدوثه/ زمن تمثيله عبر شاشة» مما يخلق حركية من التوتر الجمالي للوسيط ذاته. فكل شيء من حوله يتحول الى صور معتقلة داخل اطار وشخصيات الفيلم التي يجد المخرج نفسه داخل اطرها الوجودية تختزن أيضا ذاكرة عبارة عن صور واصوات تكتنفها فجوات مونتاجية في تيار الزمن وشيئا فشيئا تغرق شخصيات الفيلم بعضها بعضا في تيار من الصور الذاتية والهذيانية التي تعمد الى تشويه النص الى اقصى حد ممكن من التشوش والفوضى السمعية بصرية وهي تحيا عزلتها المختارة داخل «صورها» التي تبثها وتمحي بها صور الآخرين المشوهة عبر فلاتر من النسيان وعشوائية الواقع والنفي الوجودي. وقبل نهاية الفيلم يذهب «عزيز» يائسا الى مخرج آخر عجوز اعتزل ممارسة المهنة وتفرغ منعزلا داخل بيته لمشاهدة الافلام الصامتة واختراع ألعاب بصرية غريبة ذات طبيعة سحرية من ورق مقوى كتلك التي كنا نلعب بها ونحن أطفال. «فكرت ان يقوم بتمثيل الدور المخرج الكبير توفيق صالح» حيث يخبره عزيز بإحساسه بالعجز أمام العثور على فكرة فيلم ويسأله بالحاح ان يعيد على مسامعه الدرس القديم.. كيف يمكن لمخرج

أن يكتب فيلمه ويعثر على صوره!!
في المشهد التالي المقتطع من سياق نص «تاريخ وموت الصورة» يحلم «عزيز» بصور قديمة له وهو «طفل» عندما كان يذهب مع عائلته الى صالة السينما القديمة المجاورة لبيته والمشهد لا يقدم بوصفه «ماضي مسترجع» وانما كشظايا صور يعاد تركيبها والتلاعب بمفرداتها البصرية المشوهة داخل رأس حالم.

سينما الحلمية/ داخلي

* صالة السينما:

على شاشة العرض تتتابع أمامنا صور من فيلم «الملاك الأزرق» لمارلين ديتريش وصوت الفيلم غير واضح تماما.
الشاشة عبر مقاعد الصالة الفارغة.
ورجل يجلس في الصف الامامي للصالة قريبا جداً من الشاشة معطيا ظهره للكاميرا.
.. يبدو منعزلا وخلفه تظهر عدة صفوف من المقاعد الخاوية ينعكس على ظهورها أطياف ضوئية.
«نسمع بوضوح ازيز آلة العرض وصخب المتفرجين وصرخات طفل رضيع». «تنطلق بين وقت وآخر عبر العرض ويتردد صداها في الصالة».
وجه الشيخ العجوز «في السبعين تقريبا تتذبذب عليه الاضواء الرمادية المنعكسة عن الشاشة.. هو وحيد أمام وجه مارلين ديتريش يدخن بتوتر ويبدو مستغرقاً تماما في الفيلم وهو يحدق بعينيه الحسيرتين بوله شديد الى الشاشة والاصوات تقتحم عليه عزلته.
الشاشة وتتابع لمارلين ديتريش والاصوات الخارجية تشوش على حوار الفيلم المعروض أمامنا.
الشيخ العجوز يجذب عدة أنفاس من السيجارة التي شارفت على نهايتها ولكنه غير منتبه إليها . وسحب الدخان ترتفع فوق حاجبه.. فوق وجهه وراءها.

* «**كابينة العرض**»:

«صوت أزيز آلة العرض أكثر علوا».
«جدران كابينة العرض الضيقة تكسوها افيشات لأفلام قديمة تعود الى الاربعينيات وصور فوتوغرافية» «لنجوم ونجمات السينما الامريكية لنفس الفترة، تتوسط الجدار صورة فوتوغرافية ضخمة جدا لمارلين ديتريش من فيلم «الملاك الازرق».

..الخواجة «شقال- عامل العرض «في الاربعين من عمره» «يركب بوبينه جديدة في آلة العرض الثانية بينما الاولى لا تزال دائرة.
يظهر الآن في كامل فتوته واناقته كأحد نجوم السينما وجهه متقد بحمرة وله شارب مشذب رفيع على طريقة كلارك جيبل، عيناه مكحولتان وشعره مسرح الى الوراء بعناية فائقة يلمع بسواد مكتوم والسيجارة معلقة من زاوية فمه مثل همفري بوجارت.
يلقي الآن نظرة خاطفة على الماكينة الاخرى الدائرة ويداه تثبتان بوبينة الفيلم داخل «خزنة» آلة العرض.
ضوء ساطع يخفق بشدة عبر عدسة آلة العرض...
.. كادرات متتابعة لمارلين ديتريش تجري بسرعة أمامنا وتبدو ثابتة مكررة لنفس الصورة.

* «**صالة السينما**»:

يد (مرشد المقاعد) تتحرك في ظلمة الصالة ممسكة ببطارية تنبعث منها بقعة ضوء حادة تومض في مواجهة الكاميرا.
بقعة الضوء تتقافز في حنيات الصالة في خفة يمينا ويسارا اثناء حركة اليد غير الثابتة.
بقعة الضوء تسقط عفوا وبشكل مفاجئ على وجوه المتفرجين كاشفة عن الحياة الخفية التي تدور في صالة السينما المظلمة.
.. الآن نصطدم بوجه أحد المتفرجين يجلس في منتصف الصالة متجها بوجهه الى الشاشة وهو يقزقز اللب ويبصق أمامه بالقشور بعصبية دون ان يحول عينه عن الشاشة.
.. قشور اللب تتطاير مصطدمة ببقعة الضوء في حركة بطيئة جدا وهي تلاحق بعضها بعضا. أمام وجهه.

* «**بلكون السينما**»:

ليلى والأم وعزيز «في السادسة من عمره» ينزلون جميعا في اضطراب الظلمة المفاجئة للبلكون المتحدر وهم يتحسسون طريقهم وتظهر أجسامهم معتمة على خلفية الشاشة المضيئة وبوجه مارلين ديتريش الساحر وهي تبدأ في الغناء وسط جوقة «الكبارية».
«أصوات فتح واغلاق ابواب يتردد صداها «في القاعة» «مختلطة بصوت ازيز آلة العرض والفيلم المعروض» «وحركة دوران Rewinder بكابينة العرض».

* «كابينة العرض»:

يد الخواجة شقال نذير Rewinder، وهو يلف فصلا من الفيلم على بكرة في حركة سريعة جداً.

«صوت دوران الريواندر».

* «صالة السينما»:

بقعة الضوء المشاكسة تعبر الالواح والبناوير الجانبية الفارغة.

.. تسقط بشكل مفاجئ على وجه مارلين ديتريش المعروض على الشاشة ووجه مارلين ديتريش يخيم قليلا على الشاشة وراء بقعة الضوء التي تلاحق جسدها قافزة على أجزاء الجسم المثير.

«الجمهور القليل في الصالة يتململ بصوت صفير حاد».

* «بلكون السينما»

«الصفير يأتي من صالة السينما».

.. في الظلمة المشروخة بالاضواء الرمادية المنعكسة عن الشاشة: يد الام ممدودة أمامها تتحسس طريقها في العتمة وتهمهم بكلمات غير واضحة وتسحب من ورائها يد «ليلى» التي تتبعها متخبطة في العتمة وتمسك هي الاخرى بيد الصغير (عزيز) المضطرب بشدة من العالم الجديد الذي وجد نفسه فيه.

.. يد الأم تصطدم عفوا بالمقاعد الفارغة التي تتعثر بها وهي تشق طريقها

.. يد عزيز متشبثة بيد «ليلى» التي تنبعث منها اثناء نزولها الدرجات أصوات شخللة الأساور في معصمها.

.. عبر الفجوات الكائنة في الجدار الخلفي يظهر وجه الخواجة شقال عبر نافذة العرض ملقيا نظرات خاطفة ثم يتوارى بسرعة.

..شريط الفيلم يمر بسرعة خاطفة عبر تروس آلة العرض.

* «صالة السينما»:

طفلان (في سن السادسة تقريبا)، في ملابسهما البيتية (بيجامات) يجريان ويلعبان عبر ارجاء الصالة غير عابئين بالفيلم المعروض.

.. يتقافزان فوق المقاعد في فوضى هائلة ويعبرا من فوق اكتاف المتفرجين وقد تسببا في هرج شديد بالصالة.

بقعة الضوء تصطدم بأيدي المتفرجين الذين يحاولون الامساك بالطفلين اللذين يتقافزان بخفة ومرح فوق المقاعد وسط صرخات نسائية وضجيج دبدبة الاقدام على المقاعد.

.. يد تنجح بالكاد في جذب سروال احدهما معرية مؤخرته.

.. الطفل ينجح في الافلات وهو يتقافز من صف الى آخر وهو يشد سرواله لأعلى.

* «بلكون السينما»:

عزيز ينزل متحسسا في العتمة موضع قدميه على الدرجات الزلقة التي تنعكس عليها لطشات ضوء أحمر مكتومة.

عزيز متلفتا حواليه عبر ذراع ليلى الممسكة بيده.

ومن وجهة نظر عزيز نرى وجوها متفرقة (عائلات) تجلس في البلكون اكثر هدوءا واناقة من متفرجي الصالة تنعكس على وجوههم أضواء منعكسة من الشاشة لا تكشف عن الملامح بصورة واضحة.

* «صالة السينما»:

بقعة الضوء تصطدم اثناء رواحها ومجيئها عبر الصالة بطفل (٤ سنوات) يقف فوق مقعد بقدميه مستغرقا في عمل شيء لا نتبينه في بادئ الامر.. وجهه منحن لأسفل وهو يكركر ضاحكا بشدة سعيدا بلعبته.

.. بقعة الضوء تسقط بسرعة لأسفل حيث تكشف عن يد الطفل وقد انزل (الشورت) ممسكاً عضوه الصغير ويتبول على أرضية السينما فرحا بصوت البول المنهمر منه.

«صوت خرير الماء ممتزجا بصوت مارلين ديتريش».

بقعة الضوء تنسحب ببطء على خيط الماء

الأرضية وشظايا الماء المتدفق من أعلى لأسفل كموجة متكسرة تبرق في ضوء البطارية.

* (احد البناوير في القاعة العلوية):

.. العائلة قد استقرت اخيرا في احد البناوير الامامية.

ليلى والام تلهثان في مقعديهما وكل منهما تسوي ثوبها عليها وتتهيآن لمشاهدة الفيلم.

وجه ليلى الشبيه جدا بوجه مارلين ديتريش يميل على وجه الام الناظرة أمامها الى الشاشة وليلى تهمس اليها بكلمات غير واضحة.

الأم تنفجر فجأة بالضحك وهي تضع كفها على فمها متلفتة حولها في خجل وعزيز يجلس صامتا ومبهورا لما يراه والضوء الناعم يتذبذب على وجهه الطفولي.

* (صالة السينما):

الكاميرا تتابع بحيرة هائلة من ماء البول المتدفق كشلال يجري على أرضية الصالة المنحدرة تحت المقاعد وأقدام المتفرجين الذين خلعوا احذيتهم وجلسوا في استرخاء كيفما اتفق.

طوفان البول يجرف معه اكياس اللب الفارغة والقشور وأعقاب السجائر وحبات الفيشار وكل مخلفات (الحفلة) السابقة.
«صوت تدفق الماء على أرضية السينما»
شلال الماء يصطدم بالاقدام العارية للمتفرجين الذين بدأوا يحسون بخطر البلل.
الرؤوس تنحني باحثة بين اقدامها وقد فوجئوا بالشلال.
«أصوات لغط غير مفهومة تتعالى من بين جنبات الصالة»
«تشوش على صوت غناء مارلين ديتريش».
.. المقاعد ترتفع في خبطات متوالية
الطفل ما زال يكركر ويضحك كاشفا عن سنتيه الاماميتين المكسورتين ورشاش الماء يتدفق منه متطوحا يمينا ويسارا في الهواء وكأنه يرش حديقة متخيلة!
.. شاشة العرض عبر أجساد المتفرجين ورؤوسهم المنحنية بين المقاعد محاولين تفادي البلل برفع اقدامهم فوق المقاعد ومارلين ديتريش تؤدي فقرتها الغنائية والبروفيسور يجلس بين زبائن الكباريه «يشاهد عرض الملاك الأزرق».
* (بنوار العائلة):
عزيز في مقعده ناظرا أمامه الى الشاشة خارج المجال
«صوت ازيز آلة العرض»
.. عزيز من البروفيل واذنه تحتل الشاشة منصتا الى صوت ازيز آلة العرض
ببطء يدير (عزيز) وجهه الى الخلف ناظرا عبر ظهر المقعد الى أعلى الجدار الخلفي وشباك العرض والاطياف الضوئية المتماوجة تسبح داخل مخروطها ذرات من الغبار المتطايرة وخيوط دخانية تتحرك بافعوانية.
يقف نصف قومه متطلعاً الى الاطياف وهو متشبث بيده في ظهر المقعد يلفه السكون وفي عينيه نظرة متألقة باكتشاف ما.
يلتفت الى الوراء دون ان يغير وضع جسمه ناظرا الى الشاشة.
.. الشاشة والفيلم المعروض عليها.
.. عزيز يعود ناظرا مرة أخرى الى الاطياف وعلامات التعجب بادية على وجهه.
.. الكاميرا تتحول نحو الأم وليلى وهما تثرثران بأحاديث غير واضحة اثناء متابعتهما للفيلم وليلى تتحسس شعرها بين وقت وآخر بنعومة

«أصوات شخللة الاساور في معصم ليلى تنبعث بايقاع ثابت»
.. عزيز يلتفت الى يد ليلى والاساور المشخللة وجانب وجهها مواجه له بينما وجه الأم خارج الوضوح البؤري .. ينظر مرة اخرى الى الفجوات المضيئة في جدار الكابينة معطيا ظهره للشاشة عبر نافذة العرض نرى ظلال الخواجة شقال وهو يتحرك بداخل الكابينة.
صوت دوران جهاز Rewinder وفتح واغلاق علب البوبينات لها صدى مرجع»
فجأة تسقط على وجه عزيز بقعة ضوء البطارية الآتية من الصالة
عزيز يستدير بشكل مباغت في رعب نحونا.
* « صالة السينما)
بقعة ضوء البطارية تتحرك عابرة بحركة «بانوراميك» هادئة مقاعد الصالة
.. الآن بقعة الضوء تصطدم بوجه شحيم لرجل «في الخمسين من عمره» يجلس في الصفوف الخلفية مع عائلته وقد راح في غفوة وسقطت نظارته الطبية على أنفه؛ بقعة الضوء تومض على رأسه المسند على ظهر المقعد وذراعه ممدودة على حافة المقعد وراء رؤوس الابناء المجاورين له
بقعة الضوء تسقط على صدره الذي يعلو ويهبط بالتناوب وهو يتنفس بعمق

اندريه تاركوفسكي

«صوت شخير عميق»
تتحرك بقعة الضوء كاشفة عن الابناء المجاورين للأب النائم (٣ أبناء ذكور) «مفرطو البدانة ويشبهون الأب بشكل مضحك»
.. بقعة الضوء تكشف عن حركة ايديهم المحصورة بين المقاعد وهي ترتفع وتنخفض بالتناوب في حركة آلية لتلقم الافواه اللحيمة شيئا ما لا تتبينه في الظلمة.
«صوت حركة اسنان الابناء وهي تمضغ وتهرس وتطحن المأكولات
تتزحزح بقعة الضوء جانبا لتكشف عن الأم الجالسة في الطرف الآخر.
في الثلاثين من عمرها وجهها كامل التدوير ويبدو كقناع مسرحي في بقعة الضوء تحت ألوانه الصارخة التي تزيده دسامة وشهوية.

وجه المرأة من البروفيل متجها الى الشاشة (خارج المجال) ونرى شفتيها المصبوغتين بأحمر فاقع تتحرك وهي تمضغ (لبانا) بشكل مثير وشهواني جدا «صوت فرقعة اللبان في فمها» كشاف الضوء يتحرك منسحبا عن الوجه في حركة سريعة بانورامية الى وجه الأب.. لا يزال نائما يتنفس بعمق.

الآن تعود بقعة الضوء الى الوجه الشهواني المثير للمرأة وهي تنظر أمامها الى الشاشة خارج المجال.

فجأة تتوقف المرأة عن مضغ اللبان وقد أحست بالضوء المنصب على وجهها.. الآن تستدير بوجهها نحونا ببطء وثبات حيث مصدر الضوء، تحدق بعينين واسعتين في حدة.

..بقعة الضوء ترتجف بارتعاشة خوف من نظرات المرأة النارية منسحبة في حركة سريعة عن الوجه الذي يسقط في الظلمة.

وجه المرأة لا يزال متجها نحونا.. يحدق في نفس الاتجاه.

«صوت مضغ اللبان يعود مرة أخرى ولكن أقل بطئا وأكثر وحشية»

.. بقعة الضوء تروح وتجيء في عصبية مستثارة عبر الصالة باحثة عن شيء ما وتصطدم في حركتها الهوجاء بوجوه اخرى عفوا لكنها لا تثبت على شيء.

.. فجأة يدخل وجه المرأة السابق حيز الضوء الذي يعبرها غير منتبهة اليه.. ولكن بسرعة بقعة الضوء تعود متلهفة الى الوجه الشهواني ليثبت عليه لحظة.. «صوت مضغ اللبان بنفس الايقاع البطيء المسترخي»

.. الضوء ينقطع عن الوجه الذي يعود يسبح في انعكاسات ضوء الشاشة عليه.

عبر الفسحة الضيقة المحصورة بين المقاعد بقعة الضوء ترتجف باستثارة على قدمي المرأة الحافيتين والمسندتين فوق فردتي حذائها».

الآن تصعد بقعة الضوء المنسحبة على ساقي المرأة الربلتين ثم فخذيها المنحسر عنهما فستانها المشجر الضيق حيث يبدو عبر طوقه جانب من وركها. الآن تصل بقعة الضوء الى حجرها الممتلئ باستدارته.. عيناها ثابتتان امامها حيث الشاشة خارج المجال. ولكن ببطء ترتخي اعصابها متوقفة عن مضغ اللبان منتبهة لما يحدث.

تخفض وجهها ناظرة الى بقعة الضوء التي تصعد متحسسة جسدها حتى تثبت فوق ثدييها العملاقين والمجرى العميق بينهما

عيناها تنكسران وهي تنظر الى نفسها وبقع الضوء قد افترشت بلاطة صدرها والمجرى العميق بين الثديين.

«أنفاسها تسمع بوضوح في توترها»

الآن وجهها يستدير نحونا حيث مصدر الضوء ولكن بحركة اكثر رقة ومغرية جدا

.. من وراء احد الاعمدة المستديرة يظهر شبح «مرشد المقاعد» غير واضح المعالم وضوء لكشاف في يده يومض مرتعشا في مواجهة الكاميرا

شفتا امرأة تنفرجان ولسانها الاحمر يتلوى في خندق الشفتين وعبرهما يبزغ ببطء الى الخارج (بالون اللبان) الذي يأخذ في الانتفاخ التدريجي داخل (بالونة اللبان) تتموج صورة مارلين ديتريش من فيلم الملاك الازرق (S E)

.. بالون اللبان تصل الى ذروتها بالانفجار الساحق بصوت فرقعة مدوية «ضوء الكشاف ينقطع مع الصوت».

«إظلام»

«صوت الفيلم مستمر»

• (بنوار العائلة)

عزيز لا يزال يراقب اطياف الضوء الخارجة من نافذة العرض وهي تتماوج.. فجأة تظهر الفراشة تتطاير وترفرف بجناحيها وتسبح في مجرى الضوء الطباشيري وسط الغبار وخيوط الدخان المتحركة.

«صوت رفيف جناحي الفراشة».

.. عزيز ناظرا باندهاش وتعجب لما يراه.

(الفراشة/ الكاميرا) تحلق على رؤوس المتفرجين ترتفع الى علو شاهق ثم تهبط بسرعة هائلة نحو الصالة (Birds- Eye View)

.. عزيز ينهض من فوق مقعده قافزا يطل عبر سور البنوار الى اسفل باحثا بعينيه عن اثر للفراشة.

الصالة من وجهة نظر عزيز

.. عزيز يرفع وجهه يأسا وتصطدم عيناه بوجه مارلين ديتريش.. يملأ الشاشة أمامه

عيناه تغيمان قليلا في نظرته الحالمة الى وجه مارلين يدير رأسه الى الخلف حيث تجلس (ليلى) ناظرا اليها

.. ليلى غير منتبهة لنظرة عزيز إليها فهي مندمجة في الفيلم المعروض .. عزيز مندهشا لوجه الشبه بينها وبين مارلين ديتريش ثم يحول وجهه الى الجدار الخلفي ونافذة العرض حيث يظهر عبرها وجه الخواجة شقال

.. تتلاقى عيونهما في نظرات طويلة ثابتة.. كل منهما ينظر الى الآخر

.. عينا عزيز تختلجان قليلا

.. الخواجة شقال يختفي من وراء نافذة العرض. وتطفأ أنوار الكابينة «صوت الفيلم مستمر»

• «كابينة العرض»

الخواجة شقال في السبعين من عمره وقد شاخ وهرم وجهه كثيرا يجلس في ضوء شمعة متقدة تلقي بظلال كثيفة على الجدران من حوله

ماكينة العرض القديمة دائرة على الفصل المنسي من «الملاك الأزرق».

وجهه يبدو عبر زخم الاشياء وماكينات العرض ومخلفات علب الافلام والبوبينات المنسية والملصقات والصور ممزقة.

بروفيل وجهه وهو ينصت الى صوت غناء مارلين ديتريش مغمضة العينين.

.. الآن يفتح عينيه بطيئا؛ يظل ثابتا دون حراك، الظلال تتراقص على وجهه المجعد..

صورة مارلين ديتريش الفوتوغرافية ممزقة الى جزازات منفصلة متناثرة على الأرض

.. الكاميرا تنسحب فوق الصورة الممزقة الى قطع جانب الوجه عينها ويدها الممسكة بالسيجارة شفتاها.. شعرها المموج.. ساقاها العاريتان المسحوبتان برشاقة داخل الجوارب المخرمة.. الظلال الناعمة تنعكس على كولاج الصورة الممزقة

عبر نافذة العرض يبزغ وجه الخواجة شقال ينظر مضيقا ما بين عينيه الى الشاشة

.. الشاشة (من وجهة نظر الخواجة شقال) حيث نرى صورة الفيلم المعروض متميعة خارج الوضوح البؤري

الصالة فارغة والمقاعد محطمة

«صمت.. فقط صوت أزيز آلة العرض»

• «صالة السينما»

عزيز في (السادسة من عمره) يتقدم عبر الممر المنحدر بين المقاعد المحطمة معطيا ظهره للكاميرا في شورته القصير وقميصه الابيض.

.. يتقدم على خلفية الشاشة والفيلم المعروض

.. الاضواء الرمادية تغمر وجهه بالتدريج وهو ينظر الى اعلى حيث الشاشة «خارج المجال»

.. وجه مارلين ديتريش يملأ الشاشة في حركة ابطأ من سرعة عرض الفيلم المعتادة

.. ماكينة العرض وشريط الفيلم- يجري بين التروس.

كادرات متتابعة لنفس المنظر متكررا الى مالا نهاية

.. وفجأة يتمزق الفيلم داخل ماكينة العرض

وهج متذبذب شديد ومتقطع يخفف بشدة عبر عدسة آلة العرض

«صوت غناء مارلين ديتريش يتشوه ثم ينقطع بانين ممطوط»

ولكن ازيز آلة العرض مستمر

.. الشاشة وصورة مارلين ديتريش المسقطة على الشاشة تحترق امامنا ببطء شديد (ES)

.. جيلاتينا الوجه تتقشر امامنا كجلد يحترق في حركة بطيئة جدا.

«صوت احتراق السلولويد»

.. مستطيل ابيض متقطع ينعكس امامنا على الشاشة الممزقة والمتربة

«مسودة أخيرة»

بين سينما الحلمية ومارلين ديتريش واندريه تاركوفسكي

سيبدو لي الآن الامر برمته وكأنني قد دفع بي دفعا الى ان ألج هذا العالم المغوي وانني أيضا قد اسقطت نفسي فيه عامدا متعمدا. في وسط اجتماعي مغلق ومقفل على نفسه يتقوت على أفكار متوسطة القيمة كانت السينما والافلام شيئا من السحر الحقيقي- سحر الاكتشافات الاولى الذي لا يعادله سوى سحر اكتشاف طفل بريء لأعضائه الجنسية- هذا الطقس السحري الذي احاط بي عندما ولجت السينما لأول مرة ورأيت لأول مرة وجها بكل هذه الضخامة والكبر ينعكس أمامي على جدار.. «في طفولتي كنت أتوهم بأن المناظر التي أراها على الشاشة انما هي كائنة وراءها فخلف الشاشة توجد شوارع وانهار وكل العالم». ويخيل لي الآن بان هذا الطقس لا يختلف كثيرا عن طقس كتابة واخراج الافلام ذاتها.. نفس القلق والخوف والتردد بين امكانيات الخيال المدهشة. نفس الاصطدام المروع والانتقال المفاجئ بين النور المبهر والظلمة المخاتلة.

انتقال العينين الحائر بين الاطياف الغامضة التي تحلق فوق رؤوسنا والاختيارات المحفوفة بالمخاطر والتي لا سبيل الى تصحيحها فيما بعد. خوض لحظات التمرغ الشهواني مع الخيالات الثملة كارتطام جسدين في شهوة تبغي تجربة كل الامكانيات المتاحة وكل الاوضاع المتخيلة في وقت واحد وبطرق متعارضة تعمل جميعا ضد الجاذبية واللياقة البدنية.

الآن يصعب الامساك باللحظة عندما نستعيدها مرة أخرى او تفاجئنا بغتة في الحلم.. كيف يمكن استعادة واسترجاع التدفق المحموم لصور وأصوات؟ الامساك بتزامنهما عبر «فيلم» المشهد السابق الذي أوردته عبر نص كنت قد كتبته عشرات المرات وبصياغات مختلفة عبر نصوص وسيناريوهات متباينة القيمة وظل المشهد في غموضه البصري والحسي يحيرني وأعيد كتابته محاولا تخيل الذي كان يدور في رأس «طفل» لم يتجاوز السادسة من عمره وهو يخطو اولى خطواته المتعثرة داخل السينما المجاورة لبيت عائلته ممسكا بيد «أمه» وهو يتعثر ويقع في درجات السلم الزلقة ويحس بالخجل أكثر من الألم في جسده لانه سقط متدحرجا أمام الناس الغرباء ومن حوله في الظلمة المرتعشة همسات وضحكات ووجوه غريبة عنه وقد استسلمت اخيرا ليد أمي دون مقاومة تذكر والى عتمة الصالة والى الصوت الأجش لمارلين ديتريش في الملاك الأزرق والذي يمتزج فيه

بغموض موح ذكورية معلنة معجونة بشبق انثوي مكبوت او على الاقل غير مصرح به.

هل كان فيلم «الملاك الأزرق» هو أول فيلم شاهدته معروضا على شاشة في أول مرة أدخل فيها السينما؟!

«فيلمان عظيمان في بروجرام واحد».

هذه هي العبارة المكرورة التي كنت أطالعها عند الذهاب الى السينما سواء واجهة سينما الحلمية.. ثم في فصل الصيف على واجهة سينما حديقة النصر وريو الصيفي والتي كان يرتادها العجائز من الاجانب المقيمين في وسط البلد. ولكن السحر الأكثر بالنسبة لي لم يكن في تلك الصور المعروضة أمامي على شاشة فضية معتكرة البياض غير نظيفة تماما وانما كان في تلك الأطياف الخارجة من فجوات صغيرة منقورة في الجدار الخلفي من القاعة العلوية وانا أنقل عيني حائرا بين ما أراه أمامي وما يسبح ورائي في العتمة المشروخة بانعكاسات الضوء والظلال.

في عام ١٩٩٢ شرعت في تصوير فيلم «ابيقوري الجسد.. والروح» في نهاية دراستي السينمائية لكنه لم يكن الفيلم الذي أحببت أن أحققه كأول فيلم يتيح لي بشكل عملي ولوج صناعة الافلام.. كنت ارغب في صنع شيء آخر: فيلم عبارة عن مشهد واحد طويل يستغرق عرضه حوالي سبع او ثماني دقائق عن لحظات ولوج طفل لأول مرة صالة عرض شعبية حيث يرى ويتعرف على عالم آخر مناقض للذي يعرفه. فيلم تتداخل فيه الصور والاصوات بشكل هذياني أقرب الى حلم سيريالي من وجهة نظر طفل من الطبقة الوسطى النظيفة تماما في كل شيء حيث تدفعه الحماقة في أحد الايام الى الذهاب وحده بعيدا عن حماية العائلة الى دار سينما مختلفة عن تلك التي كان يرتادها مع عائلته وهناك داخل هذه السينما يجري عرض فني في صالة السينما مواز للفيلم المعروض على الشاشة ولكن انتهى بي الأمر الى تصوير «الجسد والروح» الذي لا يخرج عن كونه مجرد ألعاب للفرجة في زمن عرض. نوع من اللغو والهرطقة الفنية تأخذ شكل «باستييش» حيث يتخذ من مواد وأعمال فنية سابقة «لوحات تصوير ايروتيكية/ أعمال يوهان سبستيان باخ» مادة له يعيد المخرج تشكيلها. أي انه فيلم أقرب الى «اسكيما» لمخرج يفكر في مادته ووسيطه السينمائي حيث لا شيء خارج حدود الشاشة مجرد فيلم يتقوت على نفسه، وكنت أرغب في اللعب فنيا على طريقة «الكسندر كلوج» ولكن البعض اعتبره عملا منافيا للذوق ومشحونا لأقصى درجة بالخيال الجنسي!! أي انهم قاموا بقراءة عمل فني من «أسفل»! ولكن حسب المقولة الشائعة اننا لا نقرأ الأعمال الفنية ذاتها بقدر ما نقرأ في الاعمال الفنية أنفسنا والذوق الجمالي السائد حيث نخلع عليها محصلة أفكارنا وتاريخنا الشخصي. وفي الحقيقة كنت فقط أريد أن أتحدث بطريقتي أن أتلعثم واخطئ (إن كان في الفن وممارسته تسري



أحكام الخطأ والصواب) وربما ما أقوله لا يفوق ما قيل من قبل جمالا ولكنه أيضا لن يكون اكثر قبحا وبلاهة مما قيل من قبل.

.. ولكن على يقين أيضا انه لن يكون شبيها بمن استغرق تصوير الفيلم ما يقرب من العام بشكل غير متصل ولكن عمليات المونتاج وتسجيل الاصوات وتركيب الموسيقى والتحميض والطبع تمت في اسبوع واحد حيث قام بعمل المونتاج (المونتير الموهوب «خالد مرعي» تحت اشراف فني لعادل منير الذي ترك لنا جهاز المافيولا الخاص به نعمل عليه بحرية تامة ولم يبخل علينا بخبرته الفنية العميقة.

وفي يوم ١٦ يوليو ١٩٧٩ يصل تاركوفسكي الى روما حيث يقيم في منزل الشاعر والسينمائي الايطالي «تونينو جويرا» ويشرعان معا في التفكير في فيلم مشترك بينهما عن حالة الحنين ورحلة بحث روحية. وفي ١٨ يوليو ١٩٧٩ يكتب تاركوفسكي في مفكرته: «أنا وتونينو نناضل من اجل اكتشاف السبب- بالمعنى الشعري بلغة الصور- لرحلة البطل. يمكن ان يبدأ الفيلم بحلم فيه يتجادل البطل مع زوجته».

ثم يكتب عنه انجمار برجمان قائلا: «عندما لا يكون الفيلم وثائقيا فانه حلم ولهذا فان تاركوفسكي هو أعظمهم على الاطلاق انه يتحرك بحرية مطلقة في عوالم الأحلام دون ان يقدم شروحات وماذا يجب عليه ان يشرح؟ فجأة وجدت نفسي على باب غرفة مفاتيحها لم تسلم لي، غرفة كنت أريد دوماً أن ادخلها، حيث كان هو يتحرك فيها بحرية ويسر، لقد شعرت بالتشجيع والحافز ان هناك من يعبر عن أشياء كنت أريد أن أقولها ولكن لا أعرف كيف».

.. نعم انه الاعظم والاجل بين صانعي الافلام، ان ايقاعه وحركته السينمائية لأصيلة ولا يمكن تقليده او تكراره بشكل زائف لقد توصل الى لغة أشبه بالنصوص المقدسة ولغة المتصوفة غير المنطوقة والاشارات والرموز البدائية. لغة أشد قرباً وفهماً لطبيعة السينما والموسيقى. انه يمنحك الخيال كشيخ صوفي يشير الى المريد ببداية طريق وعليه ان يواصل رحلته دون دليل فاذا تمكن فقد وصل.

أفلامه ليست مجرد ألعاب شكلية وحيل تكنيكية فالسينما هنا لا تنحصر في مفهوم الصنعة الضيق لأنها اصبحت مستوعبة ومهضومة في مجال الذوق وإذا كان «هيرقليطس» يرفرف بجناحيه على الذوق الجمالي لعصرنا «لا يمكن النزول الى نفس

النهر مرتين»، فانه بالامكان عند تاركوفسكي النزول الى نفس النهر مرات ومرات دون ان يفقد المرء متعة السباحة فيه لأن ايقاعه بمثابة نهر الزمن الذي لا يمكن سبر أغواره من حياة واحدة. أما لارسي فون ترييز فهو «الضد» بجماليته المأخوذة مباشرة عن التقنيات التي ولدتها تكنولوجيا الصورة الاستهلاكية المصدرة من قبل الشركات الكبرى لصناعة الكاميرات الجماهيرية الصغيرة بحجم كف اليد والتي يحملها السياح والاطفال في نزهاتهم الخلوية وحيث انقلب عنده شعار «الكسندر استروك»– الكاميرا قلم: Camera Stylo الكاميرا أداة للكتابة– الى الكاميرا أداة للمراقبة حيث كل التكنيك المرتجل بتخطيطه السريع الخشن والادراك العابر غير العابئ والمكترث بموضوع التصوير وحركة الكاميرا المهتزة النهمة الى تسجيل كل شيء وهو الاسلوب الذي أصبح شائعاً ومستهلكاً أيضاً في الحلقات التليفزيونية الامريكية الانتاج والاقرب الى تكنيك الاستربتيز فأجزاء الجسم تفقد سحرها في التو بمجرد أن تنزع عنها قطعة الملابس، ولذة الرؤية التي تحدث لا تستغرق اكثر من زمن خلع القطعة الواحدة، وما ان تصل الموديل الى القطعة الاخيرة حتى يدب السأم في نفس المشاهد ويفقد اهتمامه بالعرض ذاته صارخاً باستبدال الموديل واحلال الفقرة التالية.

«وفي ٢٢ اكتوبر ١٩٧٩ يكتب تاركوفسكي: «يا الهي كم أشعر بالبؤس والتعاسة الى حد الغثيان الى حد انني أرغب في شنق نفسي.أنا وحيد تماماً وهذا الشعور يصبح أسوأ عندما نبدأ في ادراك ان الوحدة هي الموت. كل شخص خانني او سوف يخونني؛ إني وحيد وكل مسام في روحي ينفتح ويتسع وروحي بلا حماية ولا دفاع لأن ما ينزهه هو الموت. أخاف أن أكون وحيداً.. لا اريد ان أعيش، أنا خائف.. حياتي اصبحت لا تطاق».

.. وفي يناير ١٩٩٨ كنت اقتفي اثر تاركوفسكي عبر ربوع Toscana في نفس المواقع التي قام فيها بتصوير مشاهد فيلمه Nostalghia ولكن لا اثر لأقدام على الأرض فكل شيء محتمل الحدوث هنا الزمان والمكان تلاشيا.. الآن ايها القارئ العزيز.. انتهى؟!

لا فليس بعد فمن يدري..؟ يدري.. من..

الهوامش

– (فرانز كافكا ١٨٨٣– ١٩٢٤): كاتب ألماني ولد في براج بتشيكوسلوفاكيا لاسرة يهودية ثرية درس القانون وشغل وظيفة حكومية بالنمسا. كان بطيئاً مدققاً في كتابته فلم يستطع أن يعيش من التأليف وحده عاش حياته ممزقاً يكتنفه شعور مأساوي بالخطيئة والقلق وفي عام ١٩١٧ أصيب بداء السل الرئوي ونشرت أعماله بعد وفاته تحت اشراف صديقه الكاتب «ماكس برود ١٨٨٤– ١٩٦٨ والذي كان كافكا قد أوصاه أن يحرق كل ما كتبه. من أشهر اعماله رواية المحاكمة (والتي تم تحويلها الى فيلم سينمائي من اخراج اورسون ويلز) ورواية القصر ورواية «امريكا» التي ظل المخرج الايطالي فيدريكو فيلليني يحلم بتحويلها الى فيلم سينمائي حتى قبيل وفاته.

• نص يوميات كافكا الخاصة

«واقعية بلا ضفاف: روجيه جارودي «كافكا» ترجمة: حليم طوسون

• (اندريه تاركوفسكي ١٩٣٣– ١٩٨٦): ابن لشاعر روسي «ارسيني تاركوفسكي» بدأ حياته السينمائية فور انتهائه من دراسته السينمائية بموسكو بفيلم «طفولة ايفان».

في عام ١٩٦٣ فاز الفيلم بجائزة الاسد الذهبي ببينالي فينيسيا للسينما وفي نفس العام كتب بالاشتراك مع «اندريه كونشالوفسكي» نص فيلم «اندريه روبلوف» الذي انجزه فقط في عام .١٩٦٦. في عام ١٩٦٩ فاز الفيلم بجائزة النقاد الدولية بمهرجان «كان» السينمائي ثم منع من العرض داخل روسيا بتهمة «الروحانية».. في عام ١٩٧٢ قدم فيلم سولاريس .Solaris

1974 - فيلم المرأة ستالكر او «الدليل).

– في عام ١٩٨٠ ترك تاركوفسكي روسيا للعمل في ايطاليا والسويد.

– في عام ١٩٨٣ قدم فيلم «نوستاليجا» Nostalghia وقام بتصويره بايطاليا.

– في عام ١٩٨٦ قدم فيلم القربان والذي فاز بجائزة لجنة التحكيم الخاصة وجائزة الفيبرسي بمهرجان كان.. توفي ٢٩ ديسمبر ١٩٨٦.

• يوميات تاركوفسكي المختارة داخل متن النص عن المختارات المترجمة الى العربية من كتاب «الزمن» ترجمة اليوميات من الروسية الى الانجليزية: كيتي هننز– بلير. ترجم المختارات الى العربية الكاتب البحريني «أمين صالح».

• ANDRE J TARKOVSKI J SCOLPIRE IL TEMPO منشورات Ubulibre بالايطالية

• مايكل انجلو كارافاجيو ١٥٦٩– ١٦٠٩): ولد كارافاجيو في Borgo باقليم لومبارديا اشتهر اسلوبه بالخروج عن الروح التكلفية الاكاديمية واحتقار محاكاة القدامى والقواعد الجامدة في الفن وكانت موضوعاته وطرق معالجتها غير مألوفة واضفى على الموضوعات الدينية روحاً انسانية واتسمت لوحاته بالمسرحية والدرامية في توزيع الضوء والظلال والتباينات الضوئية الحادة. كانت حياته الشخصية مضطربة وتتسم بالجموح فقد اشتبك في مشاجرات عدة مع آخرين قتل أحدهم فيها ففر من روما ليعمل في نابولي عام ١٦٠٧ ثم اشتبك في مشاجرة أخرى فألقي القبض عليه واودع السجن لكنه تمكن من الفرار حيث زاول مهنته في باليرمو بصقلية وعاد مرة أخرى الى نابولي ثم قرر العودة الى روما وفي الطريق أصيب بمرض الملاريا وتوفي.

• مريم المجدلية «ماريا مجدالينا»): قديسة مسيحية ضمن اول من رأين المسيح عند قيامه من الاموات وكانت بالقرب منه عند صلبه أجمعت الآثار انها المرأة الزانية التائبة التي مسحت قدمي يسوع بالعطر «لوقا».. رمز لها بالتوبة ومن هذا جاء اسم «المجدلية» وكانت قصتها ملهمة للوحات فنية.

• صورة دوريان جراي اوسكار وايلد ترجمة د. لويس عوض.

• يعد ديزيسانت بطلة رواية هوسمان «ضد الطبيعة» النمط النموذجي المتطرف في نهاية القرن التاسع عشر صاحب النظرة الجمالية والخيال الانحلالي decadence حيث الشعور بالازمة والكارثة التي يحسها بطل الرواية عند أفول وانحطاط حضارة وكانت صورة المتأنق Dandy في انجلترا هي انعكاس لصورة البوهيمي في فرنسا.

• (ديرك جارمان): مخرج انجليزي ومصمم سينوغرافي قدم للشاشة افلاما متميزة عمل فيها على المزج الحر بين القيم الاخلاقية للعصر الفيكتوري والعصر الحديث في اطار تجريبي توفي عام ١٩٩٣ فور انتهائه من آخر أعماله «أزرق».

ومن افلامه: كارافاجيو/ قداس الارواح المحاربين / ادوارد الثاني».

• (آرثر رامبو «فصل في الجحيم».

• هيولي: لفظ مرادف للمادة وقد رد ارسطو الاشياء الى مبدأين: الصورة الهيولي فكل شيء هو جزء من المادة الاولية اكتسب صفات معينة حددت طبيعته ووظيفته وهو صورته– والهيولي لا يكون أبدا لغير صورة إلا في التحليل العقلي– والصورة لا يكون إلا في هيولي مع بعض الاستثناءات كالله/ النفس قبل حلولها في الجسد وبعد مفارقتها له– والهيولي مستعدة ان تكون أي شيء حسب الصورة التي تحل فيها ويعبر عن هذا بأن الهيولي يكون أي شيء بالقوة فاذا حلت بها صورة معينة أصبحت شيئاً معيناً بالفعل.

: Bodhidharma راهب هندي أسس فرق ZEN البوذية وتتردد الكثير من الحكايات عن اخلاصه للتأمل ومنها انه جلس متأملا فترة طويلة جدا حتى ضمرت ساقاه ومنها أيضا انه قطع جفون عينيه في نوبة غضب لانه راح في النوم أثناء التأمل.

• المشهد المنشود داخل متن النص مأخوذ بتصرف لدواعي الشر عن سيناريو «تاريخ وموت الصورة» تأليف: خالد عزت وتم الانتهاء من كتابته في يونيو ٢٠٠٠.

ابيقوري الجسد والروح فيلم قصير ٢٠ دقيقة، مونتاج: خالد مرعي تصوير: رضا جبران انتاج عام ١٩٩٣.



تفسير الرّخام

بسّام حجار★

«(...) نَزَلَ مَلاكُ الربّ من السماء ، وتقدّمَ فدحرَجَ الحَجَرَ ، وجلَسَ عليه».

(متى ٢٨ : ٢)

* * *

الحجرُ هو، بلا ريب، أقلّ أشكال الأبدِ فصاحةً، غير أنه بالتأكيد أكثرها قابليةً للتعيين.
فوقه تنتصبُ صروحنا، وتعصفُ عواصفنا.
عندما يستحيل الحجر شفيفاً، أو الأحرى، عندما تستحيل الشفافية حجراً، تغدو أحلام الأرض قاطبةً قابلةً للقراءة.
الأبدُ يلاعب الأبدَ في عذوبة هذه المرايا الكبيرة الساكنة.
... أسيجةٌ زاحفة.
وماذا لو كانت العاصفة أيضاً في البلّور ؟

(أدمون جابيس - «كتاب الهوامش»)

* * *

«وحديثي عن الأحجار الأسنّ من الحياة والتي تبقى بعدها على الكواكب الخامدة، عندما يشاء الطالع أن تتفتّح فيها. وحديثي عن الأحجار التي لا ينبغي لها حتّى أن تنتظر الموت والتي لا حرفة لها إلاّ أن تدعَ الرملَ منهمراً على صفحتها، أن تدعَ الهميَ أو الموجة المرتدّة، والعصفَ والزمان».
الإنسان يحسد دوامَها، صلابتها، عنادَها لمعانها، سهولتها، منعَتَها، وكمالها وإن كانت كسوراً. إنها النـار والماء في الشفـافية الخالدة عينـها، مزار السوسن حيناً ومزار الغبش أحياناً. إنّها لذاك الذي في راحته حفنةٌ منها تهبُ النقاءَ والبَردَ وبُعدَ الأنجم، وما لا يُعَدّ من صفاء السرائر».

(روجيه كايوا - «أحجار»)

١

لا أبالي –
حين أنظرُ،
ساهياً،
من حافّة الخمسين –
بجلبةِ الساعين في شارعٍ عريضٍ،
في الأسفل،
حيثُ الحوانيتُ،
وسيّارات الأجرة،
ونفرٌ من التلاميذ والأجراء والعاطلين،
ورجال الشرطة،
والآباء الباحثين عنٍ مكانٍ آمن
لكي يودعوا فيه ملذّاتِ السعي،
مشقّاتِ السعي،
كلّ يوم،
ريثما ينقضي نهارُ السعي،
ويلوذُ أقصرهم قامةً
وعمراً
بليلِ الوساوسِ والظنون
لا أبالي –
والوقتُ غروبٌ –
برجالٍ يجرّونَ خيبةَ المشقّاتِ إلى دورٍ مُنارةٍ
بحمّى الرجاءِ
وحده
إذا كانَ رجاءٌ

★ شاعر ومترجم من لبنان

ولا أبالي –
حين أنظر،
ساهياً –
بأيام كان ينبغي أن أحياها،
أو يحياها الظلّ الذي كنتهُ،
أو ذاكَ الذي كانَ بصحبتي، لأعوامٍ،

وتنقضي –
الأعوامُ –،
كحوارٍ صامتٍ
كحافلةٍ مسرعَةٍ،
أمامي،
مكتظّةٍ بالمقيمينَ من دوني، هنا،
أو هناك،
كأنّها ذكرياتُ الشخصِ
الذي وددتُ أن أكونه
كأنّها ذكرياتٌ قرأتها في كتابٍ ثمّ فقدتهُ
كتابٍ استعاره صديق ثمّ فقدته،
أو، ربّما، بعتهُ لكُتُبيٍّ جوّالٍ
أو صانعِ سلالٍ
سوف يحمله إلى أقاصي الأرضِ،
أو يقايضُه برغيفِ خبزٍ
بكأسٍ،
أو حساءٍ ساخن

ولا أبالي –
حين أنظر،
ساهياً –
بي أنا
الذي لا يبالي،
فلا شأنَ لي بما يجري على بعدِ أمتار
على بعد أميالٍ ومدنٍ وبحارٍ وحكاياتٍ،
من بوّابة سهوي
ولا شأنَ لي بمحبةِ من يحبّني أو يمقتني،
إذ جَعَلْتُني،
لأعوامٍ،
متفرّجاً على
ميتاتٍ صغيرة، كلّ يوم،
وذات يومٍ سوف يشفى
الحجرُ منّي
الحجر الذي هو موطني،
الذي هو دارتي البعيدة،
أو ربّما قلبي
وقد ظننتُ أنّه المنفى الذي اشتهيتُهُ بعيداً

لا أبالي بي
إذا متُّ أمسِ
أو اليوم
أو اليوم الذي يلي،

ولا أبالي بي
إنْ بقيتُ حيّاً
لأيامٍ،
لأعوامٍ أخرى

فلم يبقَ ما أصنعهُ
برجائي
والشهواتِ التي تبقّت
لم يبقَ ما أصنعُه بضياءِ يومي،
بالحبورِ الأحمق
لعابرين
في أوقاتٍ
شاغرةٍ،

في لغاتٍ لا أفهمها
لقسوةِ النّبرِ والمفردات
كأنّها جموعٌ في نومي
وأصواتُ جموعٍ لا أفهمها،

أستعير نهاراً آخرَ،
واحداً،
يتّسعُ لكلامي الذي لا يدري ماذا أقول،
لكلامي الذي لا أدري ماذا يقولُ
منذ أعوامٍ طويلة،

لغاتٌ لا أفهمها
بها قسوة النّبرةِ،
وقسوةِ الصمتِ،

كأنّ الصمتَ حجرٌ،
هناكَ،
كأنّ الصّمتَ من معاني الحجرِ
الأخرى،
التي يكتمها الحجرُ
في قاموسِهِ الحجريّ،

ولا أبالي
بالحجرِ الأملس –
جمادِ الطمأنينة –
إذ يفسِّرَ، بعدَ وقت، روحي

فلن أكون،
بأيةِ حالٍ،
هناك،
ولن أكونَ هنا،
لكي أصغي،

بشبَق،
لتفسيرٍ روحي

سأكون ساهياً عنّي،
كَمَن يُمعِنُ التفكير،
جالساً على مقعد الحجَرِ البارد،
في رَدْهةِ حزنها الذي لا يشبه
الأسى
بل يشبهُ السهو
الذي لا يسري في الرأسِ
أو العينين،
بل السهو الذي يسري تحت الجلدِ
كالقشعريرة
كغيبوبةِ البياض،
كنعاسِ المنهوكينَ
كتنفّسِ المرضى

كعَثرةٍ في القلبِ
كصَدْعٍ في رخامِ اللامبالاة
الباردِ كلامبالاةٍ
والباردِ كرخامٍ مُصَدَّعٍ
بالعروق،

وإنْ وجدتَ كُسوراً منه
بين الخطى الرقيقةِ
لطيفٍ منزليّ

(ليس أختاً
أو أباً
بل توأمُ نومِكَ)

لا تجمعِ الكِسْرةَ إلى الكِسرةِ

لكي تقول بحبورِ القائلِ:
هذا إناءٌ معافى
أو هذه المزهريةُ التي حفظت روحي،

فلن تبرأ الكسورُ
من ماضي حطامها،
لن تبرأ الكسورُ
من فتنة لمعانها الباردِ
كسوراً متناثرةً على البلاط

مبعثرةً
بين الخطى الرقيقةِ
لطيفٍ منزليّ

ربّما كان أختاً
أو أباً

لكنّكَ لا تبالي
أو كنتَ
فما جدوى أن تصغيَ الآنَ
أو تعلَم

كأنّكَ تصغي

كأنّك تعلم

أو كأنّكَ، حتّى، هنا
حين تقول
لا أبالي
فلا أبالي
بلغةٍ وجدتها
في غضونِ العيشِ المباغتِ

و لم أدرِ يوماً
ماذا تقولُ لغةٌ وجدتها،
مذهولةً،
في غضونِ عيشي،

لم أدرِ يوماً
ماذا أقول

٢

أيكونُ هذا صمتاً بَسَطتهُ الحكاياتُ كالمفارشِ
على أرضيّاتِ الغُرَفِ والممرّات،
أو ذرَفَتْهُ الأعينُ،
منذ دهور،
حينَ سالَتِ الأبصارُ مِلحاً على الخرائبِ
والرفاتِ؟

« حَجَرٌ
أبيضُ
سهلٌ
(و)
رَخوٌ »

و لم يَسَع الكتابُ تفسيراً

ضوءٌ صَلْبٌ
مُقْفَلُ الجنباتِ
جَعَلهُ البنّاءُ علامةً للمسافاتِ
على مُفتَرَقٍ

أيكونُ خَطْواً ضالاً ؟

صمتاً يُشاعُ،
كماضي الكلامِ،
في سِيَرِ الشخوصِ
إذ يُنْبِتها الليلُ من الوساوس ؟

ضوءٌ كالحجارةِ
أصمٌّ
مُقْفَلُ الجنباتِ،

كفيفٌ
رحيمٌ
مُشْفِقٌ
محبٌّ
لّيِنٌ
حاضنٌ
مُبَهَمٌ
بَعيدٌ

ضوءٌ منشورٌ كالملاءاتِ
تُطوى على مَهلٍ
لكي يستردّها جوفُ الخزائن

بَرْدٌ مقيمٌ في بيوتٍ نائية

عُزلةُ السريرِ العاري في حجرةٍ عاريةٍ

ضوءٌ مُعْتِمٌ
كالحَجَر
حجرٌ مُنيرٌ
كالضوء

مرآةٌ يُبصرُ الطيفُ فيها
شخصَه
واقفاً
كما الأرومةُ بعد زوالِ الشجرة
كما الرعشةُ بعد فواتِ اللّمسة

ويبصرُ شخصَهُ مُبتَعِداً،
مُبتعداً ولا يرحلُ
مُبتعِداً ولا يقيم

جدران،
جدرانٌ عاليةٌ

أبواب،
أبوابٌ موصَدةٌ،

شرفات،
شرفاتٌ كابيةٌ،

شخوص،
شخوصٌ غفيرة،
في وهمِ المرايا

وأغطيةٌ،
وستائر،
وشموعٌ،
وصلوات،

أغطيةٌ وستائر وشموعٌ وصلواتٌ

وأضرحةٌ،
أضرحةٌ كثيرة،
لأخواتٍ عَبَرْنَ،

هناكَ،
من وراءِ العتبة،
ثمَّ عُدْنَ شاحباتٍ،
خواءٌ عميقُ الغَوْرِ في أبصارهنَّ
وسهوٌ مديدٌ
وخواءٌ وسهوٌ وصمتٌ
وخواءٌ وسهوٌ وصمتٌ وشحوبٌ
وأضرِحةٌ تستردّ طيفهنَّ العابرَ،
هاهنا،
من وراء العتبة

حيثُ
الأخواتُ أقَمْنَ حُجُراتِ نومِهنَّ
وفَرَشْنَ الأسرّةَ وباقاتِ الزهور،
ثمَّ أغْمَضْنَ
كمن يُطفئُ النورَ في الحجرةِ ويُغلِقُ بابَها برويّةٍ
وراءهُ،
إذ يُغادرُ، هنيهاتٍ، ريثما
يعود،
لـمّا يعودُ،
فيشعِلُ النورَ في الحجرةِ ويغلق بابها وراءه،
إذ يعودُ،
لـمّا يعودُ،
ولا يفتقِدُ شيئاً

« حجرٌ
أبيضُ
سهلٌ
(و)
رخوٌ »

لم يجد المفسّرون معنىً لهُ

فأوجدوا سماءً وأرضاً
أرضاً فوقها كِسرةُ سماءْ
ونحتوا الحجَرَ وأقاموهُ،
وحيداً، فيها

في السَّهلِ أو فوقَ مُرْتَفَعٍ
وسوروه بجدرانٍ عالية
وأنبتوا الشجرَ الشاكي في جوارِه،
وجعلوا له دَرْباً،
درباً موحِشةً،
وفَرَشوا الوَعْرَ وَعراً،
بين البيوتِ وبينه،
وأطلقوا في نواحيهِ الطيرَ والظلّ والحسَراتِ

مكانٌ
ليسَ
هو المكانُ،

(رخامٌ منيرٌ
مثلُ ضوءٍ

ضوءٌ مُعْتمٌ
مثلُ الرُّخامْ)

وكانَ أبي يُبصرهُ
في نومهِ،
فيَبْسطُهُ
— إذا استيقظَ —
كما تُبْسَطُ الكفُّ
ويُفَسّرهُ
كما يُفَسَّرُ المنامْ

قصائد

فاضل السلطاني★

صورة

هل تذكرين ؟

كنتِ في وسط الصورة

وعلى جانبيك كانت الموسيقى تعزفُ

كأنها الموسيقى الأخيرةُ على الأرضِ

وكنتُ أحار

كيف أميز العازفَ من العزف؟

و((الراقصَ من الرقصِ؟)) *

كنتِ تجلسين وسط الصورة

لاهية عن الموسيقى،

عن لحظة ثَبّتتكِ إلى الأبد

صورةً في إطار

وكنت أحار

كيف أدخلُ في الصورة؟

كيف أفصلُ النورَ عن الظلِّ؟

لكنكِ كنتِ تبتسمين

لاهيةً عن اللحظةِ

وهي تكبر خلف الإطار.

غير إني ، وأنا في غرفتي المعتمة ،

أراكِ أحيانا

تنسلين من الصورة

مثلما ينسلُ اللحنُ من العازفِ ،

والنغمةُ من الموسيقى ،

والخطوةُ من الراقصِ ،

ثمَ تدخلينَ إلى الضوء ..كي تحترقي

وحشة

وتزيحُ الستائرَ ثم تغلقها

لا يزال الغبارُ على النافذة

لا يزال الرصيف البعيدُ بعيدا

وهم يعبرون

غير أنك ترقب ..

قد يخطئون الطريقَ إلى الموتِ،

ينعطفونَ يساراً إلى البيتِ،

قد يشترون

زهرة للجدار

ثم يمضون ..

قد تمرقُ إمرأةٌ

فتزيح الغبارَ عن النافذة

ثم تمضي لتدخلَ بيتَ الجميع

علَّ صوتاً يضلُّ الطريقَ

فيطرق صوتكَ..يأخذ شيئاً من الصمتِ

ثم يذوب وحيدا،

ضائعاً في الفضاء

قد يخور

★ شاعر عراقي يقيم في لندن

ذلك العابرُ الهائل الخطوات
تحت ماء السماءِ
فيدخل بيتيَ ..
-تمهل قليلا
أيها العابرُ الهائلُ الخطواتِ
فلن يسبق الموتَ خطوُك..
ليس سوى خطوتين إلى البيتِ
تدخله..
ثم تحزم شيئاً من الليل في جيبِ سترتك الهائلة،
ثمَ تمضي سريعا
هائجاً مثل ذئب البوادي
وحيداً ككلب عجوز
يسبق الموتُ خطوَه فوق الرصيف
....
وتزيح الستائرَ ثم تغلقها
كلما يسقط الضوء
ينمو الغبار على النافذة
وهمُ يعبرون أمامكَ سرباً من النملِ
يولد، ثم ينفقُ، ثم يبعث..
فوق الرصيف .

الموت بالماء

إلى ٣٥٠ عراقياً غرقوا في البحر في طريقهم إلى استراليا طلباً للجوء.

إنه الموتُ بالماءِ..
أعذب موتْ
يتشربه الدمُ حتى تشفَّ العروق
فتهبطُ مثلَ النوارسِ للقاعِ ..
بيضاءُ أنتِ كما الماءُ في القاعِ،
صافيةٌ كالسماءِ وراء المياه الغريبةِ..
غوصي مع الماءِ ..
عيناكِ محّارتانْ
تشربان من البحرِ لؤلؤهُ
ثمَّ .. تنغلقانْ .
حذارِ من الموتِ بالماءِ ..
شدي على الخشبةْ
سوف يرفعك الماءُ ساريةً
تستظلُ الطيور بها من هجير الرصاصْ
ثم تبحرُ للقاعِ زوجين زوجينِ
شدي على الخشبة
أنتِ لستِ المسيحَ لتمشي على الماءِ.. وارتفعي
زوجةُ النهرِ أنتِ،
وأختُ المياهِ العميقةِ..
لا تشربي الملحَ ..
قد نبلغُ النهرَ بعد قليلِ
إنه النهرُ يلمعُ .. هل تبصرين؟
مشرقاً مثل ضوء الإله
إنه النهرُ أعذب من كلِّ بحرِ
فشدي على الخشبة
وأبحري – أنت أخت المياه الوديعةِ–
نحو ماء الفرات.

---

* وليم . بتلر . ييتس

مرايا الغياب (٢)

فرج بيرقدار*

لستُ مظلماً
ألا ترون ؟!
ها أنذا
أضيء الماضي و المستقبل
على خلفيةٍ
من حاضر أسود .
* * *
كان جسدي
مليئاً بالسنونو والقبرات
بالورور ومالك الحزين
بالقطا
والنوارس
والعقبان
ولكنني
كلما اجتزتُ ممرّاً
سقط منّي طائر
وها أنذا على الجرف الأخير
وليس معي
طائر واحد .
* * *
أفكّر أحياناً
أن ما تكتبه النجوم
في دفتر الليل
وما تضمره الأشجار
من ظلال
وما تبوح به وردة لا نراها
يكفي .
لماذا إذن
لا توقظ جهاتك
في السادسة من نداوة الياسمين
أو في الثانية بعد منتصف الليلك
لتحتفي بالمرأة التي تحب
وهي تستحمّ بغيمة بيضاء
ترتعش بين جناحيك .
* * *
بدلاً من المقبرة
سأقترح غابة
لنحفر
على جذوع أشجارها
أسماء قتلانا .
* * *
لن تستطيعوا تكفيري
كل ما في داخلي يصلي
مؤمناً أنني
يوماً ما
سأشرب الحرية
حتى الثمالة .
* * *
ما من دليل
ولا يقين
فالقصيدة خارجة علي
وخارجة عليكم
وخارجةٌ
حتى على نفسها .
* * *
مرايا سوداء
لا ترى .
مرايا بيضاء
لا تتذكر .
مرايا ناصلة
بلون الحياد
أيتها المرأة التي
من مطر
ليت قلبي
من بازلت .
* * *

* شاعر من سوريا

إغراءات الحرية
تثير ريبتي
وأنا
كمن لا بد لهُ
أن يصلي قليلاً
على نيّة العدم .

* * *

أربع سجائر
بودي لو أدخنها الآن
دفعة واحدة :
الولادة
والحب
والحرية
والموت .

أيها السجان الطيب
تعال ندخن
ونكمل حديثنا .

* * *

منذ قليل
عصرت برتقالةً
تشبه قلبي .
أضفت إلى العصير
كحولاً حارقاً
يشبه الماضي .
تنفّستُ بعمق
أشعلت سيجارة طويلة رشيقة
يشبه دخانها
ذكرى امرأة لا أعرفها
ثم ابتسمتُ
لكي أفاجئ نفسي .
مساء الخير أيتها الحياة
مساء الخير أيها الأصدقاء
مساء الخير يا أنا
دعوتكم هذه الليلة
لافتتاح السنة الخائنةَ عشرةَ
لاعتقالي
فمن منكم
سيقصّ هذا الشريط الحديدي
الشائك ؟
لا تأخذوني بحزني .
لست حزيناً علي
وربما لست حزيناً حتى .
إني أتأمل فقط .
ما أكثر من يولدون الآن
وبودي
أن أرفع نخبهم جميعاً
وأبكي
على نحوٍ
يشبه الحنين .

* * *

ثمة مكان
اسمه اللامكان
أخذتني إليه
تلك المرأة الشاهقة
وقالت لي :
يليق بك التيه .

* * *

كان الطريق وعراً
وطويلاً
ومتعرجاً
وقد مشيته إلى آخرهِ
غير أنني
لم أصل .

* * *

لست أعمى القلب
فما من حوار
تضيء بروقُهُ
وتنهمر أمطارُهُ
كما بين جسدين .

* * *

أعيريني بعض ظلالك
واسمعيني يا أختاه .
الدموع مالحة .
والابتسامة زلال .
فاصفحي عن الأولى
واغسلي وجهك بالثانية .

مسقط

طالب المعمري

هكذا خُلِقْتِ
وجهك أزرق بحري
نافذة للماء ونافذة للشمس
الجبال هبة

وهيبة

بيت العُقاب،
النّسر الرمادي
وبنات آوى.

البروج عيونك العالية
لاستدراج المدى

والقلاع بيت الكلام المباح

قامتك الجبلية
صنعة بركان
ويداك البازلتيتان
مشربُ حساء أسماكٍ وماءٍ
للنوارس والطيور المهاجرة
بين وطنين

حين سَقَطتْ مرساةٌ
عمدُوكِ اسماً.
الطامحون مجداً والغزاة
وجدوكِ بيتاً منيعاً

فتلك التي سبْقتك
ذهبت سنابلَ
وغباراً.

أنت صخرة النجاة والغرق

المدينة السرطان

ومداره

قناصل ومغامرون
سفحتهم شمسكِ
شربةً صيفيةً

الطامعون إلى لؤلؤتكِ
غمتْ الدروب بهم
فتاهوا في لجةٍ
ومساقط جبال

كم أن سيوحَكِ
تجففت فوق حصواتها
الدماءُ

وقُرئت آياتُ
الرحيلِ والغيابِ
أمام بحركِ والميناء
كلما اتسعت الأشرعة

يأتون رأسكِ
الرسمي والوظيفي
جواز سفر
للمهام والحاجة

مرسى العابرين
سوقٌ للهجات واللغات
والبضائع

الجبل والبحر
الحلم وما وراؤهما

الشراع الكبير
لريح الاتجاهات.

غالبا ما أتذكّر فان غوغ

باسم المرعبي*

الكلمة المسوّرة كعزلة

محصّنٌ بالشبابيك التي لا تُطلّ على أحد
أختارُ مصائري
أترك الأصوات تتمزق في الستائر
وصورة الشجر المتخبّط في شراك الخريف
لا أُريد لها أن تصل مسامعي

أقول ها أنا في مساء العزلات
المساء الذي يليق بصورتك وحدها
وجدتني أُجيلُ قلبي بين نسوة يرمقنني بأفئدة لا تريم
وجدتني احدّق في قمر منكسر
وصورة تتناهبها الظلال

***

الشمس على قلبي عمودية
أتبين النساء يُمعنَ في دمي، يجرجرن ذكريات
قتلى هواء يهبّ من جهة القمر

***

ناشرا راية الصمت
أحلم بكلمة بيضاء
مفرغة من كل شيء
كلمة هي اخت الهواء، في صمته
كلمة تمرّ عبرها التواريخ بدمائها، بأغلالها،
بحرائقها، وقلوب رجالها المطفأة
كلمة تقول كل هذا، دون أن تحتفظ بشيء
كلمة هي مرآة
تعكس وجه الهواء، حسب
مسوّرة بذاتها
محصّنة كعزلة منيعة

مرآةُ باسم

أنظرُ إليّ
نهرَ غضب مكتوبٍ على جبين عاصفة
كلمة تتململُ في دفتر صمت
اصطفاقَ باب في قاعة انتظار حجري
وشجرة توقَد عند خطى امرأة

أُشيرُ إلى الماء
فيسبق كلمتي اللهب
اسمّي الهواء راية
تمزق عاصفة الأُفقَ

الكلمات التي بحوزتي تنضحُ من جهة الزلزال

....

اسمي ليس لي
أنا الذي ولدت به، وجشّمْته العواصف
حتى وَخَطهُ الحزن

اسمي في المرآة
ينضحُ الظلّ والعاصفة

* شاعر يقيم في السويد

صورةُ الذئب في القمر

صورة الذئب في القمر
والرياح تحت كلّ شيء
موسيقى الهاوية هي التي تُسمع
والرمل الخُطى الوحيدة المتاحة

المساء الذي يطل من تحت الثلج
يقطعه الرجل الوحيد في المدينة،
بحثا عن قنديل

الرجل والمساء
صديقان عجوزان
يأخذ كلاهما بيد الآخر
كأعميين، يطوفان
يبحثان عن قنديل
معلق في باب حانة

صورةُ المؤلف

لستُ أنا الذي
يحمل مظلته، مُتقيا ،
مرصودا من نوافذ قطار سريع عابر

لستُ أنا الذي
يستلقي على بساط رمل لا نهائي
مسائلا النجوم في علوّها الموحش

لست أنا الذي
بحقيبة ولا وجهة له
ماحيا الحدود
....
أنا كلّ ذلك!

قصيدة موجزة عن الزمن

هو وجه امّي، غائبا
إلى الأبد
و
غراب يزيّن شجرة معرّاة
......
هو أنا أكتب قصيدتي
وأن تنظر إليها، أنت، أيّها القارئ
بعينيك هاتين
في لحظتك هذه.

غالباً ما أتذكّر فان غوغ

غالبا ما أتذكر فان غوغ
وأنا أقطع هذه الحياة المجنونة
تحت مسيل الشمس
في مساحات ، تتوهج
بسنابلَ مسحوقة

في الصمت البارد

في الصمت البارد
لعناوينَ كتب، تحتشد بالظلال والرعب

هناك يرى أحلامه
الأكثر شراسة
وان اكتنفتْها العناوينُ الباردة
لكتب الظلال

في العناوين التي تفسرها نفحة الظلال
يبتني فراديسه
موثقا صمته وكلامه
إلى شجرة وحيدة
كعنوان آبق
في برية هاربة.

قصائد خضراء

هاشــم شفيق*

تخرج من شجرة

تخرج ناحلة من شجرة
بخفٍّ من صندل
وقبعة من خوص،
تتبعها نجمةُ
وتحفُ بضفيرتها
بضعة غيومٍ.
شعرها أخضرُ
وعيونها خضراء
لا أعرفُ كيف،
هل خرجت من شقّ الشجرة
أم من كهف اللاّزورد؟

الحياة شجرة

الحياة هي شجرة
الى ظلالها نلجأ
لتظللنا بالرؤى.
في الخريف
نعرى مثلها
إنه الخريفُ
يعرو الانسان ليذوي
ورقةً...
ورقةً...
يوماً...
يوماً...
باتجاه زواله الأبديّ.

أكبر مع الأشجار

كنتُ وليداً
أكبر مع أشجار
تكبرُ في منزلنا
في الريف شجيرات
تنهض لتحيِّينا
تمدُّ الأغصنُ
في الفجر مصافحةً إيانا
آنئذٍ
تضعُ الأشجارُ
بجيب ملابسنا الأثمار
وتحنو وقت الظهر علينا
كنتُ صغيرا
أرعى شجراً في الهضبات
أقودُ الجذر الى الماء.
أصلي للأخضر،

* شاعر يقيم في لندن

أحمله في قلبي
إن دمي أخضرُ
إن حياتي امتلأتْ بالأشجارْ.

يخرج من جيبه أعشاشا

أنّى يذهبْ
يحملْ هذي الشجرة
فيداه ارتفقت هذا الغصن.
أصابعه اقترنتْ
بلحاء الأشجار
ندى الأوراق على جبهته
وترابُ الجذر
على سحنته السمراء
أحياناً يُخرجُ من جيب ملابسه
أعشاشاً وبيوضاً للطير.

ويطرح قدّام العامة
أفكاراً خضراء
فلحيته ابتلتْ بالقش
فلم يقو على تمييز
الشعرات من العيدانْ
فجأة
اخضر الجلدُ
ووجنتُهُ اخضرتْ
والعينانْ
فتحول بالتدريج
الى كلوروفيل أصليٍّ
هذا الإنسانْ.

نُرزق ببيدر

قراصنة على الساحل،
أنضم إليهم
يدربونني على القسوة
والتهام الضياء
وشرب دم الاكباش
بقحف جوزة هند.
قراصنة قساة،
يفترشون النجوم
والمجرات البعيدة،
يعصبون جباههم
بمناديل حمراء
ويلوحون للآفاق
بسلاسل حديدية..
أنضم إليهم
نافضا ألفتي في المياه،
يعطونني امرأة
معفّرة بالقمح
أتزوجها في قارب
فتحبلُ بحقلٍ
لنرزق أخيراً ببيدرٍ
ونحنُ في عرض البحر
بعيداً عن مكائد البشريّة.

منتصف العمر

زهران القاسمي*

الساعة تشير إلى منتصف الليل

***

المكان ريحانة يتفتق غلالها الشفاف من البرد
أغمض عينيّ
ثمة من يتسور البيوتات
وبجانبي تسري هسهسة المياسم

***

الساعة تشير إلى منتصف الحلم

***

يولد طفل
يصرخ في وجه القابلة التعيسة
تنظر إليه شذرا
وتسمّيه سرّا وطنا
يكبر وطن في بيئته المبرمجة
- الغذاء ، العادات والتقاليد ، الديانة ، اللعب-
ولدا صالحا
يمشي في طرقات الأرض
يطارد الحشرات والطيور
ويقطف زهور الريحان والياسمين
يؤدبه والداه
يكبر
يكبر
يكبر
يولد مرّة أخرى
يصرخ في وجه امرأته التعيسة
تنظر إليه شبقا
وتسمّيه المنفى

***

الساعة تشير إلى منتصف الطريق

***

اقطف من عيون المتسولين الياسمين
حقيبتي على كاهلي
كاهلي على جسدي
جسدي على الأرض
الأرض على طرف ياسمينة
مقطوفة من عين متسول

***

الساعة تشير إلى منتصف الوهم

***

يتثاءب القمر من وشوشات النجيمات المحيطة به
تلوك سيرته ، مللا
يتحرك صوب الغرب
يحلم بأمكنة أكثر تحررا
بشواطئ مليئة بنجيمات صغيرة
تغذت على الآيس كريم والبيتزا والمشروبات الغازيّة
بحدائق غنّاء ترقص الكويكبات بين أشجارها
يحلم بموسيقى الراي والراب
يتحرك صوب الغرب
يحمل حقيبته تاركا السواد

* شاعر من سلطنة عُمان

يغطي الأجساد المحرمة عليه
يتثاءب من وشوشات النجيمات الغربية
اللاتي يلكن سيرته
مللا ، ويغيب .

***

الساعة تشير إلى منتصف المطر

***

الطفل القادم من هبطة العيد الكبير
يبكي على لعبته المنسية
في المقعد الخلفي لسيارة الأجرة
ظل يهذي بها ليله ونهاره
الطفل البعيد عن بيته
تغرب الشمس خلف جبال أحلامه
ويظل يمشي في الطريق الترابي
يمرون عليه لينكسر الطفل بداخله
تتبعثر الأوراق من دشداشته
ليكتب كوابيسه
شرارات تخرج من موقد العشاء
الطفل تأكله الدرب والهواجس
فيبكي على لعبته المنسية

***

الساعة تشير إلى منتصف الحب

***

تغمض عينيها وتبكي
يغمض عينيه ويقبلها
تغمض الإشارات المرورية مصابيحها لتستريح
تغمض السلطات أعينها عن بائعات الهوى
القادمات بالتأشيرة السياحية
يغمض كلب الحراسة عينيه عن المارة
ربما لأنه أخذ وجبته كاملة الليلة
تنتشي
تتقلص عضلات وجهها
تغمض عينيها وتصرخ
يغمض عينيه ويسقط خائرة قواه
تغمض السيدة الغارقة في شهوتها عين المصباح
يغمض القط الأسود
الراقد تحت السرير الدافئ عينيه
فيغمض العالم .

***

الساعة تشير إلى منتصف الذاكرة

***

تصطف طوابير الموتى
تاركين قبورهم لحيوانات الليل
يتقدمهم نعش فارغ تحمله الريح
يضربون الارض بخطواتهم العسكرية المتكسرة
تستيقظ طفلة
كانت تحلم أن الأرض تدور
الطفلة ذات العامين
رأت العالم يستيقظ
ورأت أحفاد الديناصورات
يتراشقون بالمركبات الحمضية
الطفلة تبكي
تبحث عن كيس محدودب مملوء بالحليب
يستيقظ الأسود من جعدات الثوب الأبيض
يستيقظ أئمة المساجد
يمتشقون خيولهم صوب المكبرات الصوتية
تعلو الأصوات
يعلو الضجيج
يستيقظ الأموات من قبورهم
يقودهم نعش فارغ تحمله الريح

***

الساعة تشير إلى منتصف السلام

***

القمر يتوسط اللوحة الزيتية البرّاقة بنجومها
تسقط الشهب
علامة أخرى لفراش القناديل
تكتظ الحانات والمواخير بالساقطات
تكتظ المصحات النفسية
تكتظ السجون
يكتظ الذباب على قطعة الحلوى
وتسقط
يتسابق الأطفال في البقاع للموت
تحت وطأة الصواريخ الباليستية
والألغام والقنابل العنقودية
تسقط المدافع تقيؤاتها على الأماكن المقدسة
الأيدي تلوّح بالسلامات لأبنائها
الصاعدين مع الدخان النووي
صوب طبقات الهواء العليا
والأيدي تحفر بأظافرها الفولاذية
باطن أحشائها
عطشا
الأيدي تحرق جثمان اليوم بدلو زيت
وعقب سيجارة فاخرة
تسقط الأمطار على التخوم القرمزية
تختلط الألوان
الرمادي مع الأحمر
الأسود مع الأخضر
الأزرق مع الأبيض
تسقط الفرشاة من يد الرسام الشهير
في القاعة الأثرية ، ملطخة بالمزيج

يسقط حجر من عمامة الوليّ
تسقط اللحى
يسقط الإرهاب
تسقط أقنعة التقوى
عند أول باب للمجون
يسقط حجر من يد الثورة الموؤودة
تسقط دمعة واحدة لا غير
تسقط أشلاء الجسد الانتحاريّ
على الرصيف المغسول بماء الكولونيا
يسقط السباب حوله
من فم السيدة اللعوب
ذات الكعب العالي والسيقان المزركشة
تسقط
تسقط
تسقط
تلك الرايات السود على أرض المعركة
الدساتير المصفوفة على الأرفف
الطلقات النارية الاحتفالية والجنائزية
الأمراض الفيروسية القادمة من الفضاءات
الخارجية
عبر النيازك
تسقط الشهب
تسقط تحت الإطارات الملمعة للسيارات الجديدة
تقفز طفلة
تركض خلف كرة مخططة باللون الأحمر
والأبيض
تسقط الاحتمالات على فوّهة البئر السحيق
وتسقط الكرة .

***

الساعة تشير إلى منتصف العمر .

اللوحة

فاتن حمودي*

اقتربي قال..
إنّه الهودج يموج مع موسيقى خطواتنا
اقتربي أكثر..
هكذا يترحل الحبّ تاركاً وجعاً وكذبةً...
يا إله..كيف أشفى!
قال ظلٌّ: أصفى من الماء أنتِ
ما بيننا أسفار وما بيننا توغلٌ في الزمان
زمانٌ يتوكأ على عكازٍ ويمضي كوجه عجوزٍ
تساقطت أسنانها..
زمان تكسرت أغصانه
قل لي:كيف ندوزن صوت المطر وحفيف
الشجر..
هسيس الحطب والعواصف والزمهرير...
كيف نقبض على حفيف الروح..
وتسرح قطعاني تحت خيمتك..
أغمض عيني أتقلّب بدم مغتل
فكيف ندخل الغوايات معاً
وكيف نمضي نحو كرسيٍّ فارغ
وضوءٍ يخفت
ماالذي نفعله؟
ثياب مرميةٌ على كرسيٍّ ورائحة
وسريرٍ يوحّد الظلال
الضوء حزين .. والخطوات تستعجل الرحيل
الستارة وفنجان الشاي
وطاولة كتبٍ وأوراق دائماً في الانتظار
لا أصدّق لكنّ خطواتي
شالي وفساتيني كلّها تمضي لغطاءٍ يلفُّنا
وخيمةٍ وشوشتنا كل أسرارها..............
نمضي حتى آخر الأقمار والأعمار
وحين نصحو نتكيء على الجدار..الساعة
..الزمن
أنت لتغضن روحك
وأنا لسفر الدّخول..
يأكلك القلق.... يأكل قميصك ..نظراتك
فتتوه جدرانك
وتدير امرأة في اللوحة ظهرها
فتسقطك في الغواية
كلمات تتناحر ....كلمات كلمات
سأترك الباب مفتوحاً
مرّي.......يا ماء العين وظلّها
من هنا مرّت لحظةٌ
فلنسرق ألقها
أسكب الماء على الوجع وتسكب
هل أسير هل أغلق الباب
ماالذي يأخذ أقدامنا لندحرج اللحظات
كدمع العين
أمضي نهاري وليلي أسأل الأغنيات عنك...
حبّات رمّانٍ لا تكفّ عن السقوط روحي
والخراب منتشرٌ
أونولد غرباء ونمشي غرباء
نستذكر ما حفظناه «فعلى أي جانبيك
تميل»؟...

* كاتبة من سوريا

على درج من السدى

نصر جميل شعث*

إبرة

الفِراشُ يأكلُ تعبَ الجسدِ،
ويُعادي فَراشَ الرؤيةِ.
الحلمُ إبرةٌ تطرِّزُ في النومِ نوافذَ،
وزجاجاً غالباً ما يَجرَحُ نقاءَ الرؤية
أذْكُرُهُ ..
كالعادةِ،
كان يبعثرُ رجفةَ يمناهُ فوق كتفي
قُم..!
ويهدرُ مِذياعُ الصبحِ
يرشقني نبأُ الماء،
تشكُّني إبرةُ الصحو،
وفكرةُ
إفلاسِ
الظلّ

تضاريس

ذات رملٍ توحَّدَ في اختلافهِ
إصطفيتني لأمارسَ مع الريح بقائي
ثمة مائدةٌ للونِ تصعدُ سُلَّمَ عينيَّ،
سأكونُ في الاختصارِ
لأنَّ اللغةَ على قدر ما تفيضُ
تقلُّ أمام احتياجاتي
أكتملُ بصمتي
لأضمِّدَ فضاء الثرثرة
......
حتى الفكرةُ لها تضاريس..!

سيرة المكان

سِرتُ في طريقِ الرملِ،
تكلَّمتُ مع وجهي في الجدارِ مرتينِ
عن فتاةٍ في البرودةِ
قابلتُ قططاً تجدِّلُ مواءها في الزقاقِ
علَّقتُ وجهي في الشواهدِ
حرَّفتُ أعمدةَ الإنارةِ
وكم أثارتني رائحةُ الإشاراتِ المفعمةِ بالنظامِ
اللا۔ نظامْ
قبلتُ أن أخرجَ جميلاً كما فكرتي التي أراقت
على
وجهي حصاراتٍ وأسئلةْ
النوافذُ تطرحُ صوراً عبر هذا المدِّ الإلتفافيِّ،
هوامشُ في البالِ،
علاقاتٌ تنجبُ رمقاً لا يتناسلُ،
ولا يؤكِّدُهُ الخلودُ!

اللغة

كَوْثَرًا لِلظمأْ
الصَّاعِدُونَ نَحْنُ..
تُشيِّعنا فاتحاتٌ كهيئةِ الطيرِ.

* شاعر من فلسطين

لنا طهارةُ الملحِ،
ووجد التصافحِ..
ذاتَ التمَاسِ حُلُمٍ بلونْ
زهرةٌ في قدم اللغةِ
القصائدُ.
اللغةُ انعتاقُ خرائطَ..
نُمرِّرُ في المدى نهراً للرملِ.
نَحْنُ رَمْلٌ
نَحنٌ،
تنضجُ فينا شَهوةُ التوَحّدُ
في اللغةْ.

على دَرَجٍ منَ السدى

أتّكئُ على وجهي
كأيِّ ظهيرةٍ تَقْرُضُ الغَيظَ
من مَدْخَلِ الجهةِ:
خروجٌ
دخولٌ للعراءِ
،بلا نزاهةٍ،
تلدُ الطقوسُ نهاية ؟
حَواسٌ مَنامي تُقرِئُني الغوايةَ
حُلُمٌ في حَالةٍ
تسَكُّعٌ في سُعالٍ
على دَرَجٍ من السدى

حُلُمْ

أنامُ كي أنامْ
صفوةُ ظمئي تجيءُ..
فراتاً وراءَ هُدُبِي.
أنامُ كي أحتكَّ بلسانِ اللحظةِ؛
أُودي بي للنافذةِ المتحرِّكةِ..
وراءُ هُدُبٍ متَّحِدةْ !

لحظة

بَعْدَ أنْ لَمْلَمْتُ ذاكرةَ المكانِ؛
أوْدَعْتُ رُوحِي تَحْتَ شَبابيْكَ قليلةْ.
بَعْدَ أنْ أخّرْتُ مُروريَ
لحظةً وحيدةً؛
أنْبتُ عنّي كَرَمَ الجُلُوسِ على السؤالِ
في اللحظةِ المُتَدَحْرِجَةْ !

تعوُّد

فراغُهُ أبيضُ فنجانُ التعوُّدِ
رشفةُ المزاجِ هتكُ رغبةٍ مفقوءة

(٤)

عَلِّقوا جُـ...رُوحَكُم في العُيونِ،
قُلوبَكمْ في الزحامِ.
خُروجُ الفراغِ علينا يَسْتَحِقُّ التَّطَهُّرَ

وَليْمَة

غالباً ما.
أو
،بالأحرى،
بلا استثناءٍ
على ناصيةِ الأسبابِ
عند افتراقها
يقترفُ الريشُ سقوطاً
يَنْفَضُّ غناؤهُ في سلالات الفجوة
غالباً.

أو

بالأحرى،

بلا استثناءٍ

تُغْرِينا مَائِدةُ التفاصيلِ

بِهَتكِ جُوعٍ غَامِضْ

عجوز

[.]

جرّةُ صلصالٍ-

أو كما هُيّءَ لعينيّ: يقْطينةٌ.

في عينِ الشمسِ عجوزٌ،

عادةً، ما تمشّطُ عتبةَ البيتِ بأصابعها،

تَعرفُ طِباعَ المارّةِ..

وهُم يُحدقّون في أساهم اليوميّ،

وساعاتِهم المختلفاتِ المخبّئاتِ؛

ولستُ أفقهُ :

لماذا تُعَرِّضُ العجوز أشياءها

لحادثةِ الشمسِ..

[..]

مستاءةٌ من لونها،

مسْتاءةٌ من أهلِها

الذين مرّوا ..

ليسوا طيبينَ

بما فيه الكفاية

البحر

أوَّلهُ انفعالُ بَياضِ البدْءِ،

أوْسَطُهُ انفلاتٌ ونَقْرٌ في الدَّهشة،

آخِرُهُ مَوتٌ إذا وَصَلْتَ.

الريحُ

تُراودُه عَن قَميصهِ،

تُعرِّيهِ كي تَشتهي دِفْئَـهُ..

مَسَاءً؛

كانَ الجَسَدُ انطفاءَ الطينِ

والريحُ شَيطانُ المسافةْ !

بلورة

الكونُ بلورةٌ أقبضُ عليها

بشيءٍ من العشقِ واللعنة.

أنا عاشقٌ قبل أن أكونَ حقوداً؛

تُرى هل في أمنيتي سماءٌ..

يَوماً سَتُغَنّي ؟

مستنقع

خاتمٌ من خرافةٍ ضحلةٍ

في إصبعِ الكون،

ليلٌ باردٌ في الزاويةِ المكشوفةِ

يلسعُ قصيدتي النَزِقَةْ

رفرفة

يُرَفْرِفُ قلبي؛

كُلّما أنظرُ للسماءِ.

كلما أنظر للحفرةِ،

يرفرفُ قلبي.

مفارقة

وكلما أنظرُ للسماءِ؛

يَهبطُ قلبي.

ما هذه المفارقة؛

أم هي الرهبة..؟!

على نحو لا يليق بقاطع طريق

عزمي عبد الوهاب★

(لا شيء في الأفق)
قال
ثم مشى
في اتجاه خرابه الروحي،
وكأن أبا ينهض من حكمته
يملأ قميصه بالفراشات
ويعيده إلى الغيمة الأولى..
كان يمشي على نحو لا يليق
بقاطع طريق
مطفأ العينين
(أنت أبي)
قال
واستدار
يدوس أربعين عاما من البطالة
من أوهمه بأن محطته الأخيرة بئر
على حافته تنمو أشجار
ويرعى ماعزٌ؟
فمشى في اتجاه الحقول
يدخن في صمت
لا يريد العودة إلى محطات
تتكرر
(أنا وحدي)

صرخ
ومضى غريبا
قاطع الطريق العجوز
يصدق نفسه كثيرا
قطع المسافة
من سرير طفولته الريفي
إلى مقعد الوظيفة في المؤسسة الباردة
بغير ساقين
ولم يكن هذا كافيا
حتى يفهم
أن أربعين عاما تسربت من يديه
وهو يراوح
مكانه بين القتلة الصغار
إنه الآن أمام مقبرة
أعدوها لرأسه بالضبط.
(أنت أمي)
قال
ودفعه ملاك رحيم من ظهره
لينشغل مؤقتا عن الجحيم
الذي يشوي دمه
يرفع يديه أمام وجهه.
(كانت له عينان هنا)

★ شاعر من مصر

بكى
لم يعد يرى غير خطاياه
تتمدد في عروق كفيه..
يتذكر:
(لم أكن عادلا في محبة أصدقائي
كل شيء كان يفسد سريعا
كانوا سيئين حقا)
إنه يكذب
لم تكن الصورة على هذا النحو أبدا
فقد ظل هاربا بقسوة مبررة
يصحو من النوم إلى الوظيفة مكرها
ويعود إلى البيت بلا أصدقاء
أو حتى أعداء
فقط
كان مثقلا بكراهية رؤسائه في العمل
وكان لابد أن يدخل النار
لأنه ظل يكرههم بلا سبب
رغم أنهم كانوا أقرب إلى ملائكة العذاب
كانوا ملائكة على أية حال.
(لا فرق بيننا)
قال
و لم يتعلم من أخطائه
فهو يصر مثلا
على أن يتحدث
عن أولئك
الرؤساء الطيبين
بشكل رديء
وينسى دائما
أنه قاطع طريق
وأنهم ليسوا فاسدين تماما
أمامه بضع ساعات
قبل أن يذوب جلده
ليكتب:
(وفري دموعك يا حبيبتي الصغيرة
غدا تحتاجينها
عندما يغضبك الزوج)
إنه يصرخ الآن
على نحو يليق بقاطع طريق متقاعد:
يا إله المنسيين
افتح نافذة واحدة
في قلب الليل
حتى أراك
يغفو
ويصحو
يكتب
عن الأصدقاء القتلة
ورؤساء العمل
الفاسدين فعلا
ثم يسقط
نوارةً ذابلة
ضمها الطين
كاقتراح أخير!

قصيدتان

طلال طويرقي*

لماذا.....

يحبُّوننا
ثمَّ حين نغيب يحبُّون أصواتنا
ويحُبون حتى ملابسنا؟؟
وحين نعودُ
يحبُّون أن نتقمَّص أفضالهم قُبلا .
....
....
....
فجأة حين نغضبهم
يتركون أناملهم حرة في الوجوهِ
لماذا يحبُّوننا هكذا؟!
لماذا إذن؟؟

الأصابع نتركها غيرة

-١-

آن للحبر أن يتشكل بين أصابعنا
وعلى العائدين من الحبرِ
أن يكتبوا ما تيسر من سيرتهْ.

-٢-

آخذ ذلك الحبر من دمنا
رعشة بعد لم تكتملْ......
لم يعد ورق العمر ضوءاً
و لم تكترث بنزيف القصائد أقلامنا .

-٣-

القصيد أغنية في الممرِ
وأمنية في طريق طويل.
الطريق فواصل للشعراءِ
وهمز على آخر القلبِ
وجه أخيرْ.
والمرارات حشوة ضرس تماثلَ
بعد تسوس نصٍ
تمكنني أن أعود بريئا إلى المضغْ.

-٤-

شاعر كان يمكن
أن يتدرج في الخلعِ
أو في ابتكار
مناقيشه بالقصائدِ
فيما الطبيب
يحاول آخر أضراسه خلسةً
آه بالكاد أوقف هذا التآكل
عن وجع الكلماتِ
لضرس تعهدتُه بالمعاجين بعد نزيفْ.

* شاعر من السعودية

قصائد

جعفر حسن★

إلى أحمد العجمي ...

قبل غبطة الوقت

منذ أن ركبت قطار الرغبات
لم يعاودني حنين النزول
كحزن تسلق شجيرات الصبار
و عند حدود الهواء
اعتم .

تركت على خضرة الحديقة
كواكب تجمعت على دمعة
كانت تغسل رجليها بالمطر
أحزنها اكتظاظ خواصر النسوة
تركن أشواقهن
نهبا لنزوات الريح
بدن سماء لا يعرفن متى
يهاتفها التراب
أرخين ماضي
على خرائب الوقت
تسأل عن مواعيد الفرح .

***

مرور

الفلاحات
مررن على قلبي
كأن الشوارع
لا تعرفهن
و كنت في وجه الألق .

وقت

منذ أن عصفت الريح
بظل الشجيرات
ظللت
أصطلي
في الوهج .

كأس

يسقيني
رحيق أمنيات الصبايا
على حافة الريح
كنت أجلو
كتب الخلق
فيما يتأجل النبع .

صوت

على هفوات الريح
يأتي
يخاتلني صوت الفرح
من بعيد ...
يدبج القبلات
ولا ينزوي .

خفاء

ختل الشارع
يبدأ حين
ينثر عاشقان
قبلاتهما على
الرصيف
فيختفي العالم .

★ شاعر وناقد من البحرين

بعد

أبعدت
ألملم عثرات الريح
من أرصفة الطرقات
كلما أوغلت بعيدا
سمرتني
الأحلام
على بوابات المنامة .

الشهداء

كثير عليهم الصمت
قليل عليهم الكلام .

ماء

عندما
أخاتل العطش
أذوب إلى ماء
فأنا
من الماء
إلى الماء .

كل مساء

بعد أن تهدأ
آخر الآهات على الأرصفة
و تنام الأحذية
تستيقظ أحلامي
لتنثر الشهوات
أردية لك
فلماذا يبقى حزني
يتسولني
كل مساء ؟

ألـــم

من ثمالة الليل
يذهب هناك
ليبقى في البعيد
لا هو الغياب
لكنه كالصمت الوحيد
لا يجف
و لا يغادر
حتى استريح .

وقت الحب

هو الوقت
سورته بالحديقة
ورحت
ارقص
في مدائح النهار
بينما ينام
العالم في التيه .

وحشة

لملم الليل أحلام
السكارى
و أخذتهم الريح
للبعيد
و بقيت
وحدي .

بعد

هناك
تطفئ ضوء الشرفات
و تمسح الصمت على المنضدة
تشعل صورة الهدوء
فيطير الغبار حتى تسكن الحركات
برفق كصندوق الوقت تخبئ الضحكات
معلقة على شرخ في الجدار يعلوها غبار
حتى اليمامة التي نسيت عشها
صنعت لها تمثالا
و بقيت هناك .

قصائد

محسن أخريف*

الرَّاقِصُون

لَيْلَتَهَا
كَانَ هُنَالِكَ عَازِفُونَ بِبدلات
مُخْتَلِفَة ،
تُوحِدُهُمْ فَرَاشَاتٌ سَوْدَاءُ مَيتَةٌ
حَوْلَ الْعُنُق .
لاَ دَفَاتِرَ نُوتَات يَنْظُرُونَ فِيهَا
الْمُوسِيقَى تَصِلُ صَاخِبَة
بَيْنَ لَحْظَةٍ وَأُخْرَى دُخَّانٌ يَصعَدُ ،
وَلاَ وُجُودَ لنَار .
تَتَمَاوَجُ النُّهُودُ كَمَاءٍ هَائِج
تَتشَابَكُ الأيدِي وَبعْضُ الأعنَاقِ
أَيْضًا ،
وَتَتلاقَى مُؤخِراتُهُمْ فِي الْهَوَاءِ
بخفَّة .
كَانَ ذَلِكَ عَلى إيقَاعِ السَّالْسَا .
الدُّخَانُ يغَيِّبُ الأجسادَ ثم مَا تَكَادُ
تَنْبَعِث ،
أكثَرَ بهاءً
أكثَرَ جُنُوناً .
دَائرَةُ الرَّاقصينَ تَتَسعُ وَتضيقُ
كدَوائِرِ بُحيرَةٍ اِصْطِنَاعِيَّةٍ
الرَّاقصونَ هُمْ أيضاً لاَ بدلاَتَ
توحِّدهُمْ،
وَرقصاتُهم لاَ تَتشابَهُ .
لاَ رَاقصَ يرقصُ كماَ الآخَرُ
كُلُّ جسدٍ يَرقُصُ على هَوَاهُ .
بَعضُ الأَجسادِ الْمُتعَبَةِ
تَسْتلقي عَلَى الأرائِكِ، تَغفُو
دُونَ أن تَغيبَ ابْتِساماتُهَا
تغفُو كَأموَاتٍ سُعَداء.
السَّاكْسُفونُ حِينَ عُزِفَ مُنفَرداً
كَانَ دَافِئاً
لَكن لَيْلَتَهاَ لَمْ يَرْقُص عَلى إيقَاعِهِ
أَحَدٌ /
الأجسادُ كَانَت تَحْتَضِنُ بَعضَها
فَوقَ الأرائِكِ.

الرَّقصُ بحُرِّية

جوارَ النافُورَةِ سُعَادُ تَرْقُصُ،
وَ الحَمَامُ يُشارِكُهَا الرقصةَ
عَلى إيقَاعِ النشيدِ القَديمِ.
عَلى إيقَاعِ نَشيدٍ تَحفَظُهُ عَنْ
ظَهْرِ رَقْصٍ.
سُعَادُ رقصتها بَرِيئَةٌ
تَرْقُصُ لاَ لأجْلِ أَحَدٍ.
سعادُ ترقصُ بحُرِّيةٍ ،
وَعلَى قَميصِهَا الوَرْدِي
تَكبُرُ حَديقَةٌ ،
شُجَيْرَةُ بُرتُقَالٍ فَوْقَها
عُصْفُورانِ يُحبَّانِ بَعْضَهُماَ.

الْحَارِسُ

سَبْعَةُ أبوابٍ،
وَعَلَى كُلِ بَابٍ حَارِسٌ.
الحارِسُ السَّاكِنُ
غَير عَابئٍ،
لَمْ يَعرفْ وَعْثاءَ سَفرٍ
وَلاَ حُرقَة فِراقٍ،
لاَ تَهُمهُ الْمَسَالِكُ،
لِذَلِكَ لاَ يُودِّعُ خَارِجاً،
لاَ يُرَحِبُ بقَادِمٍ.
اَلْحارِسُ صَامِتاً يُحدِّقُ،
وَنظرَاتُهُ لاَ تَرْحَمُ.
اَلْحَارِسُ لاَ يُحارِبُ
لَكِن السَّأمَ يَقْتُلُهُ.
اَلْحَارِسُ لاَ يُحبُّهُ أحَدٌ.

الوشايَةُ

لَمْ يَكُنِ الدَّمُ دَمَ يُوسفَ
دَمُ يوسُفَ دَمُ غَزَالٍ
وَلَمْ يَكُنِ الذِّئبُ يعلَمُ بالوشَايَةِ.
- أُخَمِّنُ أنَّهُ لَوْ عَلِمَ بهَا لاخْتَلَفَتِ
الْحِكَايَةُ -
الذِّئبُ يُسبِّحُ لله
قُلُوبهمْ صَلْبَةٌ،
غَيْرَتُهمْ قَاتِلَةٌ،
وَالدَّمُ عَلَى الْقَمِيصِ دَمَ شَاةٍ.
وَحْدَهُ قَلْبُ يُوسُفَ كَانَ يَكبُرُ
كَقَلبِ نَبيٍّ .

* شاعر من المغرب

من الشعر الإنجليزي الحديث

قصائد لـ «تيد هيوز» و«كيت كلانتشي»

ترجمة: إلياس لحود* وحسن عجمي**

* تيد هيوز Ted Hughes



ولد سنة ١٩٣٠ في يوركشير بانجلترا، يُعد من أهم الشعراء الانجليز بعد الحرب العالمية الثانية، وأسلوبه الشعري المكثف قد أثر في العديدين. ورغم انه صوت الستينيات والسبعينيات إلا انه ما زال في أوج ابداعه. لغة هيوز جديدة، طازجة.. تفتح في الحركة طريقا الى المنتظر. تبشر بالمنتظر في الآن. ومنذ الآن تؤسس رموزيتها المكثفة على ايقاع دفء الأمكنة وبردها المنتفض. كل شيء يندلع في المسافات الجديدة، من شوارع المدينة حتى غابات الأصغر في الوقت: ((الثانية)) المحتشدة، المنبنية في مداميك الثانية وحجارتها، على موعد انتظاراتنا. كل شيء يعبث بكل شيء ليؤسس لأصغر شيء موعداً مع الأجمل والأنقى. انها باختصار لغة المسافر الهدّاف في رحلة الكتابة الزمنية- الوقتية مع هيوز. الرحلة التي يقوم بها معه قارئه... يسجلها. يسجل دقائقها القصيرة جداً، أعني ثوانيها الأقل والأكثف، معه... حتى النهاية المفتوحة في النصوص.

ثعلب الفكرة

في منتصف الليل هذا أتخيل غابة ثانية من الوقت
شيء آخر حيّ
قرب اغتراب الساعة
والورقة الفارغة هذه حيث تتحرّك أصابعي.

لا أرى نجماً من النافذة:
شيءٌ ما أقرب
رغم انه أعمق في الظلام
يدخل في الاغتراب:

باردٌ. ناعمٌ كالثلج المظلم،
أنفُ ثعلب يلمس الغصن الصغير، وورقة النبات؛
عينان تخدمان حركة، تلك الآن
ومجدداً الآن ، والآن.. والآن
تضعُ بين الأشجار علامات قريبة
على الثلج، وظلّ كسيحٌ
حذرٌ يمشي بثقل وتوان، يمشي
في فراغٍ جسد يتقدم
بين أراضٍ مقطوعة الأشجار، عينٌ،
اخضرارٌ عميقٌ يتسعُ

* شاعر ومترجم من لبنان   ** كاتب ومترجم من لبنان

براعة وانتباه
يقومُ بعمله
لكي يدخل الثقب الأسود للرأس
من خلال رائحة الثعلب الكريهة، المفاجئة والحادّة.
ما زالت النافذةُ بلا نجمٍ، تدقُّ الساعة،
تطبعُ الورقةُ.

كيف بدأ الماء باللعب

أراد الماء أن يحيا
ذهب الى الشمس عاد باكياً
أراد الماء أن يحيا
ذهب إلى الأشجار، حرقته عاد باكياً
عفنتهُ عاد باكياً
أراد الماءُ أن يحيا
ذهب الى الزهور قهرتهُ عاد باكياً
أراد الحياة
ذهب الى الرحم، التقى بالدم
عاد باكياً
ذهب الى الرحم، التقى بسكين
عاد باكياً
ذهب الى الرحم، التقى بيرقة وعفونة
عاد باكياً أراد أن يموت
ذهب الى الزمن عبر الباب الحجري
عاد باكياً
ذهب باحثاً عن لا شيء في كل الفضاء
عاد باكياً أراد أن يموت
حتى لم يبق بكاءٌ له
استلقى في عمق كلّ شيء
منهكاً تماماً واضحاً تماماً.(١)

فيلم قصير

لم يكن المقصودُ أن يؤذي.
صنع من أجل ذكرى سعيدة
من قبل أناس ما زالوا صغاراً
لمعرفة الذاكرة.

الآن هو سلاحٌ خطير، قنبلةٌ موقوتةٌ.
نوعٌ من قنبلةٍ– جسد، مديدة العمر أيضاً.
فيلمٌ فقط، يحذفُ بضعة أطرٍ لك، بضع ثوانٍ،
وقد كبرت حوالي عشر سنوات هناك، يحذفُ
وما زال يحذفُ.

ليس رماداً واضحاً جداً، ليس مصنوعاً من سديمٍ ودخان
لهذا الشيء فتيلُ دقيق، فتيلٌ أقل
من الطول الموجي المدوزن، ومُفجرٌ الكترونيٌ
لما يستلقي في قبرك فينا.

و((كيف)) التي بها يؤذي ذاك الانفجار
ليست فقط فكرة خوفٍ بل وميضُ عرقٍ جميل
فوق سطح الجلْد، وترابطُ أعصابٍ
لشيء حدث مسبقاً.

الطائر الأسود

كنت سجان قاتلك

الذي سجنك.

ولأني كنتُ ممرضك وحاميك

حكمك كان حكمي أيضاً.

لعبت على الشعور بالراحة. كما أطعمتُك

أكلت وشربت وبلعت

مزحلقاً نحوي نظراتٍ ناعسة من تحت

أجفانك كطفل رضيع.

في الزنزانة غذيت غضب مسجونك

من ثقب المفتاح

ثم بتكبيل واحدٍ وملدوغ عُدت الى

أعلى بئر السلم الملفوف وغير المضاء.

في النافذة التهبت واحترقت

وجوهُ الأفيون الضخمة. أنظرْ!

أشرت وكان يوجد طائرٌ أسودُ يسحب

دودة من طريقها الضيق.

يستلقي المرجُ كورقة تقرير سجن

أصليّةٍ تنتظر.

من سيكتبُ ماذا عليها

لم أفكر بهذا.

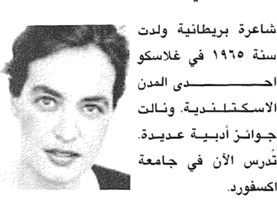
مخلوقٌ غبيّ يُحلقُ على باب فرنٍ

على ناتئه الشيطاني،

كان ثمة قلمٌ يكتب

الخطأ صحيح، الصحيح خطأ. (٢)

* **كيت كلانتشي Kate Clanchy**



شاعرة بريطانية ولدت سنة ١٩٦٥ في غلاسكو احـــدى المدن الاسكتلندية. ونالت جوائز أدبية عديدة. تُدرس الآن في جامعة اكسفورد.

كيت كلانتشي حداثوية تؤسس لعالم الرؤيا الكونية المتوالد، المتناثر، فوق القمم والشواطئ والمسافات العذراء، وهو غير عالمنا العتيق ذي ((الأواني الطبيعية)) و((الأطراف الاصطناعية)) في قامات المدن المنحنية وموانئ القراصنة الجدد. كيت كلانتشي تكتب بلغة ثالثة، لا هي شكسبيرية ولا هي بايرونية، مبحرة من مغامرة الى مغامرة وحسب.. هي لغة ((ما سيحدث)) عبر ما يتوهج ويتشظى تحت الفضاء وفوق البقاء المتهالك.

أن تسافر

إذا ذهبت الى سمرقند

قد تجد شهرزاد

أُنتجت ألف مرة،

مكسوةً بالبهرجان(*) ، في متاجر الهدايا،

وقبب علاء الدين المطلّية بالذهب

معلقةً بعلامات السائح السوفياتي

ملوثة على سماء نحاسية.

لكن البقاء نوعٌ من الرحيل.

من هنا، حقولُ مقاطعة اكسفورد

تمتد ذهبية- سلطوية.

وعندما يلفُ القشَّ في رزمٍ

كالدواليب، وعينك تركض على
تراكتور أسود يتدفق ويُغدقُ نحو أفق الخريف العاري،
هناك ستحترق سمرقند هناك،

وسمرقند، وسمرقند.

الرجل الخفي

صدق الكتابُ في ضمادته.
لسنا حقاً هنا، لوحدنا
الطريقة التي في الليل نَرْبتُ بها على خدودنا
كي نتأكدّ أن لحمنا ما زال يلبس عظمنا.

تأمل

قد وعدت الأوراقُ بالكسوف:
الأسطوانةُ السوداء للقمر قد دُفعت
جزئياً نحو الشمس وبتميز وبطء،
كمنضدة صلبان غير مبالية
انزلقت بحذرٍ على أخرى.

أضافوا لابدّ لي فقط أن أشاهد،
من الخلف، من خلال علبة كرتونية،
حتى أنهم قدّموا رسماً أحصى
أولئك العميان. أمطرتْ طبعاً
كل بعد الظهر . لم أخرج

حتى الساعة الرابعة
ورأيتُ في الشارع الفضيّ الفارغ
ظلاً على الضوء المُظلل
وشاحاً من ظلامٍ كالدخان
من متاريسِ الدواليب. فكرتُ
في حالنا— نظرتُ

وكأنك من حرّ أو سطوعٍ
يُعمي التفت وتوردت.
نُسبب ذاك النوع من الثقل.
سماكة الجوّ.

تعويذة

على طاولتك إذا دفعت عملك جانباً،
وأخذت كتاباً، والتفتْ الى هذا الشعر
وقرأت ضاغطاً على أذني أني أسجدُ
هناك، حيث العضلاتُ تتقوسُ
على صدرك كارتحال الكتب العظيمة في منحنيات النورس،
إذا جسّرت أصوات قلبك البحرية،
وداعبتْ يداك شعري،
وطارتْ خصلاته المتمردةُ الى الشواطئ
منبسطة كعلامات كتاب قرمزية.. حريرية
وصفعت وجنتيّ كأنك تلطفُ
البرْد على نسيج أوراق النبات،
على أوراق مطليّة، ودفعتني قربك

لتقرأ عينيّ لوحدكَ، حينها سترى،
نفسك فضيّة وأحاديّة اللون،
جالسةً قرب طاولتك، آخذةً كتاباً،
ملتفتةً الى هذا الشعر، وحينها، حبيبي،
لن تعرف من منّا الآن يقرأ،
من يكتبُ، ومن الذي كُتب.(٣)

الهوامش

١ — Editor: George Mabeth: Poetry 1900 to 1975. (1979) Longman Group.

٢ - Ted Hughes: Birthday Letters 1999 . Faber and Faber.

٣ - Kate Clanchy: Samarkand. 1999 . Picador.

• البهرجان: خيوط أو أشرطة معدنية أو ورقية لماعة تزين بها الهدايا.

دمعة منسية

عبدالله البلوشي*

(وعدته ألا أبكي
لكنما قلبي أمسى حجراً في صدري.
ويخيل لي أبداً وأينما أكن..
أنني أسمع تغريد طائري العذب).

آنا أخماتوفا

١

من شرفة
كمثل آنية الليل
أبصرت دمعتي سابحةً كثمرة.

٢

عبر رفرفة أجنحة الطير
وهي تلامس قطرات مياه مغتربة
وفي الفلوات.. نديمة الغابة
التي في السماوات..
أفتح مزلاج العمر
لعله الأوفى.. في معبرٍ
يتمثل فيه الكون
على هيئة أضرحة مطمورة وجثامين.
البكاء.. سلاح العاجز وسلام الروح
ومزية الراحلين إلى الأعلى.

٣

من بقعة قرب شجر أعمى
اشتققت جسدي
من حيث عبر الأولون بصمتهم
مضوا..
وتركوا تحت أصابعي
رعشة الفراشات.
وزهرة تشاطرني ظل الموت.

٤

دمعتي مطر الروح
ونهرها الحامل- بين ضفافه المتعبة- خوف الملاك.
ذاك الذي قدّته رغبة
القدر من جسدي
متناسياً ربما
أن الموت الذي أهجس به
سيبقى على المدى
الأطول.. نديم قيامتي
لذلك.. وضعت على
معصمي جمرة البقاء

* شاعر من سلطنة عُمان

واعتمرت إكليل اليتم.
هو آخر الفيض وأوله.

٥

في بقعة.. ابعد من المدى المنفتح على الليل
التمعت أمام ناظري
دمعة طفل بهي في بهجة لا تُحد.
أتذكره
كطائر مجلل بالزهر.
بقماطه الأشبه بطوق الملاك.

٦

يهتف لي من الأعالي
حيث تسقط الدمعة كمشكاة الخطايا
يحملني إليه وجد تمتمة الليل.
أنت لي
جسد العالم هذا المضاء.

٧

أفيق
كزهرة تبكي كعاشقة تحت شجرة
أبصرتها.. كما لم تكن من قبل
سدرةً في نهاية الكون
يجاورها المثكلون.

٨

لكِ الحظوة أولاً
ومن ثم الوصال.
ثمة السماء وحيدةً
كما لم تكن في عين الخليقة من قبل.
لقد أيقنت..
أن ثمة طفلاً ينادمني.

٩

وحيدةً.. هجعت منازلهم
هناك.
ليست على الأرض
هي في السماوات
تقدس دمعة الآتين
من فضاء الأبدية
وتهتف لصغار يأتون كشجر كسيح..
بضحكات خجولة
لتمسح دمار الكون.

١٠

هناك
بجوار وردة تهجع في الأعالي
حيث تقاطرت دمعتي المطفأة
في فضاء الليل.
أفقت وحيداً..
لأبصر خيوط قمر وحيد
وتلك الغيمة بإلتماعاتها الساطعة
وهي تشطر الكون والسماوات.

قصيدتان

رشا عمـــران*

* كما الهواء في غيبوبتك

أمام نافذتك
تجلسين باهتة الملامح
ثياب نومك
شعرك المشعث
انطفاء جمرة جلدك
انتظارك ما لا تدركين

الوجوه عابرة أمامك
كقطار في صحراء
لا يكترث
لجمود الفراغ المحكم

لا تطلبي من الخوف
أن يفسر الفتوق
في نومك
لا تطلبي من النوم
أن يسعف سريرك
من الموت

لست
غير قناع لنفسك
كلما تمردت
أرتجت على هواجسك
المرآة

سلالتك من أرامل الغبطة
ترجعك دائما
الى الجدران
حيث البياض
طريق آخر
لتأمل
عتمة الظلال

بينك والموت
مجرد نظرة تريدين رميها
بيد أنك
كلما هممت
رجمت
بشهوة الألم

لا تنظري الى البحر
زرقته عاتمة
لا تنظري الى السماء
تقشرت
حتى السواد
انظري الى الأرض
حيث الذاكرة
مجرد صلصال
لخطواتك
التائهة

كلما قلت عن أصابعك
تحاولين ثانية
النتائج لم تعد تعنيك
تفكرين بالملح
الذي تخلفه بصماتك
على حروق أخطائك
الدائمة

الموسيقى التي تسمعين
الموسيقى التي تفتتك
الموسيقى التي تحاولين إنكارها
الموسيقى
تؤثث فراغ ثباتك
تستأنف هذا الانخفاض
الموسيقى الغريبة

ال
مو
سي
قا
قا
قا
قا
ا
ا
ا

الصدى
في خرائب
حواسك

عبثا
تحاولين البحث
عن حجارة الضوء
في البحار القاتمة
لم تكن يوما
غير هذه الرمال
لم تكن
غير
أطياف زئبقية
لألوان
شاحبة

تألفين العالم
الذي يمر كما الهواء في غيبوبتك
الحقيقة
مجرد غيبوبة أخرى
ستشيخ

* شاعرة من سوريا

في انتظارك الصامت
للرياح
الجارفة
تحاولين
مسافة جديدة للبداية
ثمة مسافة مشابهة
تمددين عليها
ارتعاشك
نحو
الخديعة
انك
في اللاشيء
سوى الترقب
انك
في دروبك
بلا ضجيج
انك
لا تحضنين
سوى رغباتك
انك
في مادتك نفسها
تشكلين كثافتك
لاحتمالات لم تخبريها
انك
تصوغين
من هيولى الوقت
موتا
جديدا
انك
والكون في دورانه
لست الآن
سوى شعرك المشعث
ثياب نومك
فوضى أوراقك
قلمك الجاف
انك
أمام نافذتك
. . .
. . .
أنت

*** غامق ، متألم ، حزين**

كان في الغرفة سريران لأجله
و كنت أعرف أن قامته تفيض عن
الغرفة
قامته بمائها الفارع
بنجومها المتناثرة كمثل حصى كحلية
قامته على السريرين في الغرفة الصغيرة
بينما أصابعي تفتح له النافذة
المطلة على الغمام
ملقيا ثماره السوداء
أمامي
يفرد البحر الغامق جسده
متمددا كالكلام المكتهل
حيث المكان دائما
له
حيث يدوم صوتي
كشاطىء
بلا نهاية
اعرف
أن الزوارق تتهدم
كما الذاكرة
و أن المرافىء مهجورة
كالحب القديم
و أن الرمل يتبدد كما الأسئلة
و أن الزرقة تموج
كضباب منسحب من جهة غربية
متألم
غامق
حزين
بأبعاد واضحة
يعلن ثبات حضوره
غير منتبه إلى يدي
حين بطفولتهما
مزقتا قاعه الورقي
كما الأبانوس أول الصباح
يتدفق موجه كرغبة أرقة
إلى شرفتي
يأتيني باللآلىء السوداء إلى جسدي
و لكن إلى فمي
بملح
من زبد
إله الأسرار العائمة
أمير المرجان القاتم
سيد الأعماق الكامدة
نبيذه الغامق من المحار الصعب
كلما ضاق عن ألغازه
فصل جسده عن نفسه
و اقترب بروحه
إلى جواري
النوارس المحلقة
تجهل الموت المختبىء
في غضبه المعتم
قامته في اتساعها
الجسد الأسمر في ماضيه الخفي
الجنون الكامن في أعضائه
الأزرق الأبانوسي
يتقدم إليّ من الشرفة
الغامق
المتألم
الحزين
يأتي برحيقه الأسود إلى جسدي
الفسيح
حيث المطر و الصحراء
يشاركانه
نفس الوسادة

قصائد بلا أهمية

أحمد النسور★

(١)

ضرب آخر مصطف في طابور السينما جبهته بقاع الكف.
يبدأ برنامجه المفضل في التلفزيون بعد ربع ساعة.
إلا أن موسيقى الاشارة لم تفقد جدارتها
وباشرت تطن في أذنيه في الوقت المناسب.
هكذا،
دائما،
تحدثُ الأمورُ عكس ما نتوقع.
مثل قصيدة حُب تنتهي ، رغما عنا بمذبحة.

(٢)

لم يحاول ثنيها عن الرحيل،
حدق بحزن في عينيها، متذكرا مشهدا من فيلم أحبه—
ابتسم بحزن، عفيف
وأسف كثيرا
فقد أضاع رقم التي قابلها للتو في محطة الوقود.
لكن التجارب المؤلمة كهذه
ستكونُ مفيدة لقفلات قصائد تليقُ بالكآبة
وأكثر صدقا حتى مما يظن،
ان أحسن أداءها
بعفويته المُشار لها بالبنان.

(٣)

رغب، بعمق، إيقاف سيارته في عزّ الأوتوستراد
والهذيان بقصائد غير مفهومة.
تُعفيه تفسير الارتباكات
لحالات لم يجربها قط
منذُ فقد الحركة
وعلقوا لسانه في برواز الصالة
المحدق في عتمات ستائر الليل
حين،
لا،
أحد.

(٤)

فكرَّ أن للهو حدودا
وبأننا، في الأربعين، نقنعُ بالذكريات
قلب أوراق مفكرته من جديد
ضاحكا بصدق من رعونة الأمس
متأكداً،
أن خبرةً مكتسبة،
تحتاجُ ، دائما، لمراس في (قلب الواقع)

★ شاعر أردني يقيم في ايطاليا

أدار،

بتجهم،

قرص الهاتف.

(٥)

ركبتها المرمرية تذكرهُ بالأغنية:

ناظم الغزالي بالأبيض والأسود.

هناك تكشيرة تليقُ بمراهقة

والأصابعُ لا تُجدي نفعاً مع ثنية التنورة

لشدّها للأسفل،

على تجاعيد من أثر شمس صيفٍ مرّت،

بسلام.

ارتسمت ابتسامة في البعيد،

آه

ال ب ع ي د!!

هناك،

آباءٌ قساةٌ ووسيمون،

يغفون مرارا على أصوات

تقشير الفستق السوداني

أثناء فيلم السهرة المصري،

ليلة الخميس.

هناك،

لفافات مطفأة في منافض ممتلئة

وأخوةٌ يعودون من السهر مترنحين.

هناك،

عما قليل،

من،

سيتوضأ لصلاة الصبح.

هناك،

دوما

بكاء مخنوق أسفل العتبات

أبداً،

رائحة قهوة وحبُ هال

سنتذكرها أينما حللنا،

أيتها الأخت.

(٦)

انحسرَ عمّا يحبُ،

آفلاً ومتشبثاً بالفكرة

البسيطة عن التواضع.

من موقعه، تبدو الأشياء

صغيرة وحتى بلا أهمية،

رغم احتدام رقاع الشطرنج.

لصوتك، نسيتُ أن

أقول نبرة رجولية في شريط الهاتف.

لربما يُفسر ذلك كلَّ شيء!

لم تكن المدفأة دوما بمثل

هذا الكسل

في كانون الأول

الموقدُ يعتمدُ على الحطب

وقلبي على الحبّ

... وأنت؟؟

مرة أخرى

دلـــدار فلمـــز ★

مرة أخرى من جديد حين الشتاء
ودعت روحي مستسلما على أريكة
لبست هواء الخريف كناية عن فراشة مقفلة في شعرك
بالهواء ذاته أعلنت حروبا ضد فرس أمطاري
وضد زخات متقدمة في ماضي المؤرق
ربما كنت تؤرقين مؤخرة السماء المثقوبة
بخجل عن وجهي أو تؤرقين معطف تاريخي
المتروك ككلب متشرد، تاريخي هذا لذتي المقتولة
فيه لذة كاعتياد غد منهار، منهار على رأسي
أو على نباتات متسلقة على أدراج الفسيفساء
في جسدي المتسلق نحو الفضاء، الفضاء الذي
يخض فيه هواء أزرق على خصرك هواء أزرق حتى
السبت
أحاول بخمر سومري أن أرقد النسيان في زاوية
أن أرقده على طاولة الوهم تحت لسان زائف
ثم تلقي علي يا حقير بسيف من شتائم ضريرية
وتقف مدافعا عن عصف في قميصي المنخور
بأسرار النساء او عن أزرار
تخص فتاة سادرة عن ريحانة روحي
مرة أخرى من جديد
هكذا أمام مقبرة ضحكاتي تودع يداي الباردتين
في المشهد بدون صرة أو حقائب، حقائق لا تتسع
لكثير من الشكوك والأعين المعصوبة في المعاطف،
المعاطف نفسها المتروكة على مشاجب القطيعة
وأشياء أخرى منثورة على سطح مفضوح
وكليستان ستمر علي كما المرة القادمة

ستهدر مياه سادرة عن حنيني، حنيني الذي يستيقظ
دائما كطفل في فجر العيد نعم ربما ستتخلين عنه أيضاً
في جسدي حيث مدينة ستقرؤها الغيوم عن فضاء متأخر
في ذاكرتي الشيطانية، ذاكرتي التي تقف أمام مياه
الصباح
ثم تسرح شعرها وتنفض عن نفسها الغبار الأصفر
كما لو أنها تقلد فيها حركات فتاة تخص الذاكرة
فتاة بمشيتها في مدينة متأخرة عن هواءات كثيرة
من جديد يعلن طير الهزائم عن قيامة في قامتي الطويلة،
الطويلة حتى حائط هزيمتي الجارحة وأمامهم
أسقط من قامتي على فتيات عانسات
– ربما من جديد أقع
في شرك امرأة حتى وجع واضح
وأيتام أفكاري يجلسون بين أشجار ذاكرتي
في حديقة مجهولة تحت اطار ظلي مع امرأة منسية
ربما امرأة تكون ظلالا لأوهام مسافر
وللمسافر لذة حضوره بعد عراء في ظلام الغياب المؤقت
– مرة أخرى أمام موقف –
كان المودعون يرتطمون على صدري كوردة قديمة
أو كفراشة من القبلات لفتاة تدعى كليستان/ كلي/
من جديد ثعالب ضحكاتي تستدرج طيورا
لأدمع من قتلى كانت في عيونهم
ربما من جديد أسقط على مقعد بقماشه القاحط
وبخفية عنهم أداري أرنبة بكائي
من جديد أقول ربما ستنوب عني فوضى روحي
أو أنثى المياه في عزائها الأخير

★ شاعر من سوريا

وستتكلم عني شوارع أو عيدان متواردة
في جثة مدينة على هضاب منثورة
لشفتي سبع سنوات عجاف
وسينوب عنك أيتام ظلال فضاء بطنك
سيقفون كهجارس في طوابير الظلام
كما الفجر المستدرج على القرى المعطوبة
سينتظرون جميعهم كمساكين أمام بريد موتي
ليستلموا قتلى روحي مع رسائل متأخرة عني
أو عن جثتي في حدائق المدائن
ستخبرني امرأة عن الأنثى القادمة
والمتأخرة جدا أيضا كليستان
وكليستان القادمة إلى الموقف ذاته
القادمة بشعرها الأسود
شعرها الأسود يزخ على عتبة الهواء والغبار
– مرة أخرى من جديد جدا–
ربما سأبتدي بك حبا كما حلمي الذي،
الذي سيفوت عني في موقف الباص أيضا
وسيتركني للمستقبل الذي سيخلفني
عن العابرين على جسر فوق نهر
شاهق في رأسي المثقل بحنان طيور
ستغزو فضاء الغابات في شعرك
قبل أن أفوت على نفسي بهيئة أمير متعب
وأشم يدك المضمومة في يدي
يدك التي تحمل لي خبايا عن أسماء
وأسماء..
وفي معصمك خرزات سوف تكون لغدي المفضوح
بيانا
أو ضد كياني في معصمك المشدود إلى وتر الماضي
بمياه موروثة أكتب قلائد مهموزة في قميصك السادر
عن حباسة سادرة في يوم بعيد
واليوم البعيد ذاته سيكون كناية
عن رياح تتسلل بيننا في آخر الوردة الأبدية
ربما من جديد سيكون أو تكوني من ورائي تشيدين
الروابي لشيء من قهر جغرافيتي المؤقتة
هكذا يا «.......» كنت مدافعا متمرسا عن نساء من
ذرية
مضاعة أمجادها في ظل إطلالة المنتصف لحافة هذا القرن
بينما ما زالوا يتباهون بما فاتهم من ترف أجدادهم
ويلبسون «السبراق» وخملة الدراق ويطلقون صيحات
الديكة على العراءات لم يعودوا يملكون منها شيئا
ونساؤهم يرتدين فساتين مشكوكة في ألوانها
يتباهين بهذا الترف الناقص الآن
والصادر عن سهول «آل الصحراء» هناك
هكذا كانوا زائلين في طواويس السنوات العابرة
بينما شبح السنوات سيجتازهم الآن
في مسيرة النهر على حقول معصوبة في عيون المتباهين
– من جديد كانت كليستان
تزهر روحها على شاكلتي
وهي قادمة إلى صدري الثالث
في مساء كالهواء ناعم
أو مع الهابطين بحبال الوهم
من الهضبة الشقراء في دمهم الأسود
وأنا أقول من جديد «كه جي»
ردي عني خيبة النساء
ردي عني هواءهم المثقوب والفاسد
ردي عن صدري المكشوف بخسارته
ردي عن نفسك فتيانا مفتولة
زنودهم في خوف واضح ومفضوح
– ربما من جديد
أشعل معهم هواء الحديقة
حتى الزهري ضد نفسي
في مساء كما الذي سيأتي في الغد

قصائد

رولا حسـن *

طيور السعد

ولدت
تحت برج الخسارة
طيور السعد
مرت في الفنجان
وحادت عن سمائي .

من أحببت
أهداني للنسيان.

الاصدقاء
جفوا
تحت شمس ..
الندم .

إشـارات

وحيدة
مثل
فطر
شجرالكذ ب
يظلل حياتي.

من مضيت إليهم
فتحوا- في وجهي-
أبواب النسيان.

كيف ابدأ
والثلاثون
تعبرني بعرباتها
... مدينة
تعوي
في أزقتها الريح.

خوف

تحت شجرة الخوف
كبرنا
في العتمة
سقطنا في الحب .
أخفينا القبلات تحت الوسادة
وفي الخزائن
خبأنا المواعيد
والرائحة التي تذكّر

ثمة دالية
عرشت في الظل
من الوسادة
إلى الخزائن
وأفشت
كل أسرارنا .

خرنوب

بفستانك
المشجر بالعرائش
تبدين مشغولة
بسماوات مفتوحة .

أنت
التي اسندنا اليها
طفولة ذكرياتنا
وفي ليالي الشتاء
المزدحمة بالضجر
اقتسمنا
رغيف الحنين.

نحن الذين كبرنا
تحت فيء نظرتك
نعرف
أي نوافذ مضيئة
فتحت
في عتمة ايامنا .

حصوة

من ماءنا
مجرد حصوة صغيرة
تؤلف فيّ دوائر.

على صفحتي
دعني ارسم وجهك.
وامطر طويلا.
انا التي
انتظرت
في يباسك.

* شاعرة من سوريا

مفاتيح الكلام

ايمان أبراهيم*

* «خبر»
ساعة معلقة على حائط رمادي تنذر أمي كل لحظة ببياض كفني..
وسواد ثوبها..

* «بعث»
الرنين الذي غمر روحي أخيرا
حيث هو ..
أبعث

* «افعل»
مزقني كآخر رسائلي التي لم تقرأها حتى..
وتأكد بأن أحدهم لن يعيد ما خربت..

* «معرفة»
بائع الحليب وبائع الصحف وبائع الثياب المستعملة..
كلهم أدركوني على الباب..
فأضعتهم بدفاتري التي ما وجدها أحد إلا وصاح:
أظنني قابلتهم من قبل

* «لقاء»
المرآة.....
واقفة أمامها بكل خوفي تمنحني غبطة أخيرة حين أقرر
الانسحاب من أمامها..

* «سكر»
أحب الشاي ولا أحتسيه حين المساءات التي لا تغيب فيها
الشمس بل السكر..

* «تفاح»
فطيرة تفاح ساخنة تحرق لساني وأنسى الألم كل مرة تخرج
بها من الفرن..
أمي ومن خبزها في تنور لا يرحم أغضبها وأخبزها كل مرة
حرارة تختبر جلدي ولساني ..
أمي تحتملني وأنا ألتهم الفطيرة المسكينة..

* «بخل»
تبرع بكل هدوء ضفدع بإيذائي..
متى يدرك هذا الأحمق أنني لا أحتاج كرمه؟؟

* شاعرة من سوريا

* «مفتاح»
من أجل كل الخطائين..
ومن أجل براءة عاطفتي للمطلق والمغلق..أكسر صندوق ولهي
وأبقى عارية حتى من مفتاح ..

* «بقرة»
ذات صباح ..فتح أبي قفصي الصدري ليجد به قلبا خاويا وحليبا
كامل الدسم
اطمأن أبي لأنه عرف كيف يروضني ..

* «ازدحام»
أيها العالم
احضني
اختصر أوجاعي..أو وزعها على الفارغين ليدركوا كم أنا
مكتظة..

* «قهوة»
حاول أن تقدم لي القهوة مع ابتسامة حرة ..إن لم تستطع فمع
نظرة أليفة..أو بعض عاطفة وإن فشلت فبلا أي قهوة..
كيلا أفقد متعتي باحتسائها..

* «كثافة»
لا أعرف شيئا..
لا نفسا طويلا في الكتابة ولا في إتمام كتاب
ما زلت أجهل مواعيد الحافلة التي تقل طفلي لمدرسته..
الثامنة إلا ربعا أم الثامنة والربع؟
لاأدرك إحساسه «طفلي» وأنا أعانقه مرتين في اليوم وأقبله
مائة مرة وأساعده في ارتداء ثيابه والتخلص منها خمس مرات
في اليوم وأكثر..
أقف على باب غرفته مغمسة بكل غبار طفولتي وأسرح:هل
يتعين علي أن أفعل كل هذا وحيدة دون أن يغسلني من كل
هذا الغبار؟؟ دون أن يشاركني في اتخاذ قرار يعنيه؟؟
أسارع في لم فكرة من هنا وهناك ..وكيلا تتبخر قصائدي
أكثفها على ورق ملون يشبه أحلام طفلي
ماذا أفعل في آخر الليل ونفسه يصلني مترافقا مع صوت بريء
غير أنه أعودني على الثرثرة حتى لو كان على ورقة..



يوم خاص

إلفريده يلينك

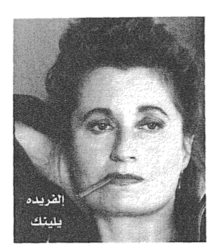
مقدّمة

إلفريده يلينِك لم تُعرف كروائية إلاّ مؤخراً، أي بُعيد نيلها جائزة نوبل للآداب لعام ٢٠٠٤ ؛ يكاد القارئ العربي يجهل كلّ شيء عنها (ولا بدّ أن أعمالها، القليلة، هي اليوم في طريقها إلى ترجماتٍ عربية تليق بها)، سوى أنها كاتبة، على حدة، لا تحظى، في بلدها النمسا، بكثيرٍ من الودّ أو الإقبال على قراءة أعمالها، لجرأتها غير المسبوقة في انتقاد البلد الذي تنتمي إليه، ولشكوك، سعت هي نفسها إلى إشاعتها، في أنها، كوالديها، مصابة بالجنون أو موشكة عليه. لدى قراءة يلينِك يتسلّل إلينا شعورٌ قلّما انتابنا من قبل، يدعونا إلى القلق الذي يردّنا إلى أعماق السؤال الذي طالما حيّرنا: هل نحن حقّاً أمام التجلّي الخالص لأدب الذات، أم هي خدعة الكبار دائماً، أمثال إلفريده يلينِك، الذين يبرعون في مزج المتعة المفرطة بالقلق المفرط ؟

في ما يلي ترجمة نصّ للكاتبة النمساوية يلينِك آثرنا، في اختياره، ألاّ يكون مجتزأً من رواية، سوف تجد طريقها بالتأكيد، وفي القريب العاجل، إلى القارئ العربي، بل انتقيناه من بين النصوص غير المنشورة بعد في كتاب للمؤلّفة، علّه يسلّط ضوءاً مختلفاً على كتابتها وعلى حياتها.

هذا النصّ كتبته يلينِك منذ عشر سنوات خصّيصاً لمجلّة «لونوفيل أبسرفاتور» الأسبوعية الفرنسية لمناسبة انقضاء ثلاثين عاماً على صدورها، ثمّ أُعيد نشره في المجلّة نفسها غداة نيل ألفريده يلينِك جائزة نوبل لهذا العام.

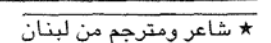
ب. ح.


إلفريده يلينك

تقديم وترجمة بسّام حجّار*

لينتس – ٢٩ نيسان/ ابريل ١٩٩٤ . إنه يومٌ من تلك الأيّام التي يبتاع فيها المرءُ نفسَهُ كتذكار. ولكنّه، في آخر الأمر، لا يستطيع أن يضع هذا التذكار في أيّ مكان: ذلك أنّ ما يُسمّى للتوّ سرعان ما يزول، وما يُسمّى استدلالاً يولّد شيئاً آخر ليس هو ما كان. شيئاً آخر يولدُ منَ الكتابة، لكي يُتاحَ لنا النظرُ في ما انقضى؛ على ظاهر بطاقة بريدية مكتوبة بخطّ اليد لنُصَبِّح بها أو نُمَسّي ولا حاجةَ للنهار بها لكي يكون مرّة أخرى عرضةً للتأمُّل. ذلك النهار الذي نستبقيه في ذاكرتنا لكي يُجيبنا ربّما، يستحيل شيئاً آخر، يتخذ شكلاً محدّداً يُصاحبنا ولا نقوى على النجاة منه. وينبغي لنا أن ننتظر نهاراً آخر، ربّما الغد، لكي نغدو في حال مغايرة.

أستيقظُ مستلقيةً على ظهري في لينتس، وإذا برأسي يهتاجُ كأنّه أحد جمهور المشجّعين الذين يصرّون على الاحتفال بفريقهم وحيدين وسط الملعب. مُستلقية في غرفة فندق وصداع الشقيقة يُصدّع رأسي فأفرغ ذاتي كما يُفرّغ مستوعب نفايات. أمس


* شاعر ومترجم من لبنان

وصلت إلى لينتس لأشهدَ افتتاح عروض إحدى مسرحياتي «في بلاد الغمام». العرض الذي قدّمته فرقة مسرحيّة من الممثلين الشبّان، كان ناجحاً (وهذا لعمري حَدَثٌ نادر). لقد مكثتُ واقفةً – كجميع الحاضرين! – ساعةً ونصف الساعة على منصّة مشرفة على خشبة المسرح حيث سيّارة «دُعسوقة» تلفظ من جوفها أناساً كانوا يستخرجون تراباً من حقائب اليد التي يحملونها، وأبواقاً متردّدة وسواها، ويرمون بها أرضاً. طبعاً سهر الجميع حتّى ساعة متأخّرة، وأنا لست معتادة على السهر. ففي العادة أنام باكراً لكي أبدأ بعملي عند السابعة صباحاً، وحتّى قبل ذلك في أيام الصيف. لكنّ الأمور تختلف خلال أسفاري، إذ تتضافر عوامل الضيقُ والتوتّر وقلّة النوم وعلّتي المهنية اللعينة (فقد أتلفت فقرات عُنُقي لفرط انكبابي على أوراقي المخطوطة إلى يسار الكومبيوتر، وذات يوم سوف تسبّب لي هذه المهنة إعاقة مزمنة!) فتسبّب لي نوبات صداع مريعة. وبما أني لا أسافر إلاّ فيما نَدَر، بل لا أسافر إطلاقاً، لطالما كان حلولي في بيئة غريبة سبباً لاضطرابي وشعوري بالضيق. لينتس، عاصمة النمسا الداخليّة، تبعد ساعتين بالقطار إلى غرب فيينا. وفي تلك المنطقة أقيمت فيما مضى مصانع هرمان غورنغ. وفيها توجد اليوم مصانع «فوست» المؤمّمة جزئياً، وفيها أيضاً، على ضفّة الدانوب، على ضفّة نهرها، كان أحد الوافدين إليها من براوناو يحلم، سعياً منه لجعل لينتس عاصمة الرايخ، بأن يشيّد قلعةً من الإسمنت أشبه بالصروح العظيمة، على طراز ريفنشتال. (...) كلّ المدن المتوسّطة متشابهة، سوى أنّ نهراً يجري في هذه المدينة أقيمت فوقه جسور وخطوط للسكّة الحديد. نهرٌ كانت مياهه لتودي، عاجلاً أو آجلاً، بثكن الفوهرر المحصّنة كما قد تودي بعربة مخيّمين على ضفافها، ولتفتّحت العيون على المسلسلات التلفزيونية (ديناميت لكاتدرائيات النازيّة حجراتها المحصّنة!). هنا إذا قصد السيّد الوافد من براوناو الألمان الذين قدّروه، هم، حقّ قدره. ولم ينقضِ وقتٌ طويل طبعاً حتّى حذونا، نحن النمساويين، حذوه، ما دام قد تعلّم كلّ شيء على أيدينا، وأوّل ما تعلّمه هو الظهور بمظهرٍ لم يكن يوماً لنا. «في لينتس بداية كلّ شيء»، هذا ما يردّده الناس هنا. ففي هذه المدينة، مهد الاشتراكية الديموقراطية النمساوية، لم يبق شيءٌ مما سبق. لم يبق سوى ريح النهاية، أفول الصناعة المؤمّمة والوعي العمالي، البارز جداً في هذا القطاع. ونزعة الانتماء الجرماني، هذه الخطيئة المحبّبة لدى النمساويين، تتبدّى، علانية، في العروض المسرحيّة، تتخطّى المضائق والمعابر إلى كارنثيا حيث يتلقّفها فتيانٌ ذوو أسنان لامعة. ولكن إذا فتحوا الأشداق سقطت منها خناجر.

أطلب طعام الفطور إلى الغرفة، راجيةً أن يزول الألم، ولكنّه لا يزول، فلدى كلّ إيماءة أو حركة منّي تتلاطم في جمجمتي ودماغي مياه الغسيل الآسنة، وكزورقٍ يطفو الألم على صفحتها. بوادر غثيان. ليس بالأمر الخطير، إذ لطالما خَبِرتُ مثيلَه. لا يبدو جسدي مُطيعاً عندما أتحرّك ولو قليلاً، أو أنّه ينصاعُ بعد لأي، فلا أقوى على تلبّسِه تماماً ولمّا أشاء. أستدير متلفتةً بحثاً عنه، فأجده بجواري، طوفاً مترنّحاً ينبغي لي أن أمتطيه وإلاّ وقعتُ خارجَ ذاتي، في الخضمّ الذي أتخيّل لونَه الزاهي: أخضر الأكواريوم. في المحطّة ابتاع الصحف (كلّ هذا من أجل نصّ لمجلّة «الابسرفاتور»). يصل القطار وهأنذا جالسة في مقصورةٍ في إحدى عرباته! وسوف نرى إذا كنت سأجد هنا ما يسلّيكم. ما يثير اهتمامي أولاً، أنا المشغوفة بقصص الجرائم والمحاكمات الكبرى، هي محاكمة جاك أونترفيغر المتهم بقتل إحدى عشرة امرأة، هنّ مومسات، على أثر إطلاق سراحه المشروط الذي ناضل للحصول عليه عدد كبير من زملائي (وأنا معهم، عبر التماسات عفو، وعرائض، وسواها :

خمس دقائق من العمل من أجل راحة الضمير، حيث يتطلّب عادة ساعات طويلة من العمل الدؤوب!). لا أدلّة تثبت هذا الاتهام، لا شيء سوى أدلّة ظرفية تقتصر، حرفياً، على شعرةٍ واحدة تمّ العثور عليها. أقرأ بنهم كلّ المقالات التي تناولت هذه المسألة وأقرّر الذهاب إلى غراتس حيث تجري المحاكمة. ولكن هنا، في هذا القطار الذاهب إلى فيينا، ليس بيدي حيلة، لأنّ المقالات التالية لن تنشر إلاّ في الطبعات التي ستصدر صباح الغد، فاليوم هو يوم المرافعات، وينبغي التريّث حتّى الغد. وبينما أواصل رحلتي الرجّاجة، يمثل الشهود أمام القاضي، ويشيرون بأصابع الاتهام إلى هذا الرجل، الرجل الذي لا وجود له إلاّ كسرابٍ في حياة عدد لا يُحصى من النساء (لا، ليس ما لا يُحصى من النساء، فهو لم يُطلق سراحُه إلاّ منذ عامين ولم يعرف منهنّ سوى ستّين)، إنّه رجل غير موجود إذاً إلاّ نسخة سلبية هنّ وحدهنّ القادرات على جعلها صورة، لكنّه، مع ذلك، وبوصفه وعاءً وصفحة انعكاس فارغة لتطلّعات ورغبات هؤلاء النساء، يضطلع بدورٍ ثانٍ، يمكن وصفه بالشيطاني: فبالعكس، إنّه – هو، الرجل الذي صار في السجن مؤلفاً ويُعبّر، بما هو كذلك، عمّا هو خاصّ به – المحور الذي تدور حوله هؤلاء النساء جميعاً. وعلى نحو ما إنهنّ لا يحيين – أو من تبدي منهنّ اهتماماً به على الأقلّ – إلاّ من خلاله، كما أنه، هو، لا يتخذ هيئته النهائية إلاّ عبر وعيهنّ. هو، «اك»، السفّاح سابقاً (بعد أن عذّب فتاة حتّى الموت) حكم عليه بالسجن المؤبّد، ثمّ أفرج عنه، بمضيّ خمسة عشر عاماً، لقاء وعدٍ بالعودة طوعاً إلى السجن)، هو، جاك يزداد قوّة وبأساً أكثر بكثير مما تكتسبه أجساد النساء المحيطة به. ولعلّ في هذا يكمن الغرض من هذا الجانب من المحاكمة : تحديد الأطر، ورسم التخوم. لا بدّ لي من قراءة ثانية، متأنية، للأجزاء الخاصّة بموسبروغر في (رواية)



من أعمال ألفريده يلينك

«الرجل الغُفْل» لروبير موزيل. مما لا شكّ فيه أنّ موزيل استلهم نموذجاً تاريخياً، لكنّه يرى في موسبروغر ضحيّة – ممسوخة – لأشكال العنف المروعة (وهذه الأجزاء هي أفضل ما كتبه موزيل بهذا الشأن). في حالة أونترفيغر لا نشعر بأننا إزاء ضحية، فهو مهيمن على كلّ شيء وعلى الجميع، كان يدير السجن بأكمله، وهو قادرٌ أيضاً، وأنا موقنة من ذلك تماماً، على قيادة الدولة وأن يخوض هذه المحاكمة حتّى النهاية بيُسرٍ وبراعة كأنّه يُدير دكّاناً لبيع السجائر. إنّه إذاً شخص قادرٌ على تملّك أي شيء، لكنّه في الوقت نفسه، مَن يدري؟، موسبروغر. أحد الشهود، وهي امرأة متوسّطة السنّ، تقدّم له كيساً من البلاستيك الأصفر مليئاً بالهدايا لا يحقّ له أن يقبله، إذ يحظر القاضي عليه أن يقبله. وكانت هذه المرأة نفسها قد أهدته في الماضي خاتماً شاهدته فيما بعد في إصبع بيانكا «فتاة مشيقة»، عشيقة عشيقها السابق. الآن، خلال الجلسة تسأل عشيقها السابق، وهي تنظر إليه راجية متوسّلة : « هذا صحيح، أليس كذلك يا جاك ؟»، بينما يكتفي هو بهزّ

رأسه، والتبسّم وتدوين الملاحظات. ولكن هل هو يدوّن حقاً ما يبدو له مهمّاً لسير محاكمته، أم أنه يتشبّث بهذا الشاغل الذي بات، هو وحده، القادر على إرضاء أناه الطموح، أو، لكي أعبّر بنحوٍ أقلّ سلبية، الذي بات هو وحده القادر على منحه ديمومةً، واليقين بأنّه (موجود) ههنا، وبأنّه يقف على أرضيّةٍ صلبة، وله أناه الخاصّ؟ مع ذلك، عبر الكتابة، بلى، الكتابة، وبرغم كونه متهماً ها هو يصدّ المرأة التي تتوسّل إليه، ويحقّرها رافضاً الإدلاء بأي توضيح. ذلك أنه يحتفظ بالوضوح لنفسِه. ومن خلال الكتابة يضع نفسَه في مكانة أرقى من مكانة هذه المرأة، ذروة الكبرياء الذي عِوَض رفع جانبٍ من الحجاب يزيد الظلام ظلاماً. «القاتل، أمل النساء»، عنوان مسرحية للرسّام أوسكار كوكوشكا. لم شعرت أولئك النساء أنهن منجذبات إليه إلى ذاك الحدّ؟ لِمَ دائماً يجذبهنّ ؟ فما أن تنفصل عنه إحداهنّ، وتتخلّى عنه، تكون الأخرى في الانتظار، ساعية للتشبّث به أو الأحرى مساندته. أنا نفسي أتلقى باستمرار رسائل من نساء من مختلف الأعمار ساعياتٍ إلى إنشاء لجان تضامن معه. من أين له ذلك ؟ تفسّر الجاذبيّة التي يمارسها المجرمون على النساء بالكراهية التي قد تكنّها هؤلاء على النساء الأخريات، أو الأحرى بالكراهية التي تكنّها النساء لأنفسهنّ. أمّا أنا فأميل إلى الاعتقاد أنّ النساء المرغمات على التحوّل إلى موضوعٍ للرغبة بدل أن يشعرنَ، هنّ، بالرغبة، قد يستسلمن من دون خشية للشعور بالرغبة حيال سجين، أو معتقل. والحقيقة أن هذه الرغبة لن تكون قابلة للتحقّق وتبقى بلا تبعات. لكنّها تقتحم الحلبة، وتصول وتجول، قبل أن تنسحب. حيال ذلك يسود الجَمعَ الذهولُ، وتبدأ الكشّافات بحثها، وينجو الجسد مرّة أخرى. فالجسد لا يعرف غفراناً آخر. وإلاّ القتل.

أبحث لرأسي عن وَضْعَةٍ تلطّفُ من عويله. القطار يسير وفقَ وجهته، بحسبِ طريقه، وضفاف المناظر إلى اليمين وإلى اليسار، هاربةً، في عينيّ، فلا جديد في ذلك. داخل جمجمتي منظر أعرفه، بالتأكيد، ولا أرغب في أن أراه كثيراً.

نصل إلى هوتلدورف، ضاحيتي التي تقع غربي فيينا، المنزوية بين هضاب فاينرفالد. لحسن طالعي يتوقّف القطار فيها، ثمّ سيّارة أجرة تقلّني إلى منزلي في غضون خمس دقائق. كعادتها تودّ أمي أن أحكي لها، بالتفصيل المملّ، ما جرى أثناء العرض وقبله وبعده، فلا أقوى على السرد طويلاً وأكتفي بأخبارٍ موجزة ومتفرّقة، تُشفِق لحالي، قَلِقةً، فأطمئنها، ليس بالأمر المهمّ، فلا حاجة بي لغير الاستلقاءِ على ظهري. يوم ٢٩ نيسان/ابريل هو يوم ربيعي مشرق، أؤكّد لكم، فقد حرصتُ أن يكون كذلك. أستلقي على كرسيّ طويل. ينهال عليّ الأخضرُ بزهوه من كلّ صوب، وينتشر ويغلّفني ويتسلّل حتّى عبر أجفاني المطبقة. كأنّ الشمس والأوراق والأعشاب تدخل إلى جمجمتي رامقةً بنظراتٍ مواربة الوحشَ الذي استقرّ فيها منذ بعض الوقت. وها هي تُخرِجُ شطائرها مخلّفةً على الأرضِ قشور الفاكهة والبيض والورق المشبع بالدهون. أمّا أنا فأقف بجانبي، وفي تجويفي الدماغي أمنّي نفسي باليقين بأنّ «الطبيعة جميلة، من دون أن تجمّل نفسَها»، غير أنّ الأمر ليس مماثلاً في شخصي أنا، فأبذل جهدي، بقليل من المساحيق وحمرة الشفاه؛ وإذ أستعيد كلّ أوصاف الطبيعة المتوفّرة، أقول في سرّي، أنّ زادي قد نَفَد. فأنا أضيق بتلك الأشياء الضئيلة التي تنبت وتستأثر باهتمام البستانيّ. كما في المسلسلات التي يبثّها التلفزيون، أتشوّق لاكتشاف المذنب. فإمّا أن تكون الأشياء محسوبة بيسر فلا تشويق؛ وإمّا أن تكون مفاجئة. فلا أدري ما قد أصنعه بما هو طبيعة، كما هو. كما لا أدري لِمَ لا يعترف الألمان بأنّ المرء ألماني إلاّ إذا ترعرع على أرضهم، إلاّ إذا خرجَ، حرفياً، من ترابهم الوطني.

قصتان

محمود الريماوي★

١- نعاس

استيقظ سليمان بصعوبة بالغة، كما في كل صباح على نداءات زوجته له، وبدت عليه كما في كل يوم، علامات الذهول والحنق، لكونه مضطرا مرة أخرى للاستيقاظ. ومع ذلك فقد منحه النهار الذي ملأ الغرفة، الشعور بقدر من الرغبة في الحياة والتصالح مع نفسه، بما في ذلك مع الوظيفة. لقد مضى عليه في عمله أزيد من عشرين سنة، دون ان يبدل هذا الزمن الطويل، من إحساسه بالانفصال عن وظيفته كمسؤول إداري في البلدية متوسط الدرجة،لا تنقصه المهابة والاحترام.

وكما هو برنامج كل صباح في نحو الثامنة، فقد دلف الى الحمام وتأخرا كعادته وقد سارر نفسه هناك، بانها ليست الوظيفة التي تجعل نفسه مظلمة، فهناك «أشياء» أخرى، لكن طبعه الكتوم منعه حتى من البوح لنفسه بتلك «الأشياء».

ثم اغتسل، وأدى الواجب الثقيل بحلاقة ذهنه وتعطر وارتدى لهذا اليوم السبت ملابس غير التي ارتداها طيلة الأسبوع الذي مضى، واقبل على وجبة الفطور البسيطة بشهية، فقد بدأ ينشط تحت ضغط الوقت القصير المتبقي، واستعدادا للمغادرة جلس قبالة التلفزيون شارد الذهن وخيالات النوم لا تفارق ذهنه، وبدأ في تناول الشاي وتدخين السيجارة الأولى،التي يمنعه إغراؤها من الإقلاع عن التدخين، ولم يلبث أن أشعل ثانية، بيد أنها أخذت تحترق ببطء في المنفضة.

زوجته في المطبخ المجاور والمنهمكة آنذاك في غسيل أطباق الفطور، جعلت تحذره بانه تأخر أكثر من المعتاد، ويحسُن به المغادرة قبل أن يشتد زحام حركة السير. ولبضع هنيهات وبخداع مألوف ومتعمد للنفس، فكرت الزوجة أن النعاس غالبه وعاود النوم، رغم أنه لا يغفو عادة إلا على سريره، وذلك قبل أن توقظه صرختها التي ندت عنها، على الحقيقة.

والان وبعد مضي قرابة سنة على ما حدث، فإنه يعتريها وهي تزوره من وقت الى آخر، في المناسبات التي تخصه وتلك التي تجمعهما.. يعتريها شعور بأن النعاس قد غالبه حقا، والفرق أنه لم يعد عُرضة لإلحاحها عليه بالاستيقاظ.

غير ان العدوى بدأت تنتقل إلى الأرملة الأربعينية، التي لم تنجب أبناء والتي سبق لها ان تخلت عن الوظيفة، إذ أخذت تنتابها نوبات مفاجئة من النعاس تثير حيرتها: فهل تغتبط لأن الأمر قد ينتهي بها للذهاب إليه«هناك» وملاقاة الرجل الوحيد، الذي عرفته وملأ عليها حياتها والتي أمضها الشوق اليه، ام عليها ان تتكدر وتتطير، مخافة ان تفارق الحياة فجأة،مثله، ودون أن يدري؟.

٢- أرض الله

حين تناهى إلى سمع الصغير، صوت ابيه وهو يجادل تاجرا كبيرا لشراء قطعة أرض من هذا الأخير، فإن الصغير ابن السادسة، لم يدرك ما سمع، بل إنه لم يصدقه. لم يتخيل الأمر كدعابة، فقد كان التاجر متجهما، والأب جادا جدا. على ان ذلك لم يضع حدا لدهشة الصغير، فكيف للأرض التي يمشي عليها الناس وتدب عليها الحيوانات وتعبرها السيارات والدراجات أن تباع. وكيف للتراب الذي لا يساوي شيئا لأنه تراب، أن يباع ويشترى ؟.

لقد بدا الأمر لغزا من الألغاز، وعليه وعلى الصغير أن يتقدم في العمر، كي يتمكن من إدراك سر هذا اللغز، وبما يضيف دافعا جديدا للطفل كي ينمو ويكبر بسرعة، فلا تظل الألغاز عصية على إدراكه.

وقد مضى الزمن بطيئا وسريعا، نعمَ فيه الطفل الذي أصبح فتى بقطعة الأرض التي اشتراها أبوه، والتي تحولت إلى بستان لأشجار الفاكهة، ولنباتات ومزروعات وأعشاب يجهل بعض اسمائها، دون ان يقلل ذلك من تعلقه بها، كما غاص مرات في طين البستان، وتخبط في عتمته وانتشى بإشراقة الشمس عليه، وطارد بين انحائه قططا وحملانا وضفادع وجنادب، كما طاردته أشباح وصادف على أديمه هوام وحشرات وزواحف بلا عدد، إلى ان فارق بيت الأهل وبستان العائلة، وأنشا عائلته الخاصة به في شقق سكنية عالية تكثر فيها الأبواب والجدران. وما ان تقدم به العمر، وامكنه لأول مرة وبشق النفس شراء قطعة ارض صغيرة، اصغر بكثير من تلك التي اشتراها ابوه قبل خمسين عاما في في مدينته الأولى (اريحا) فقد استشعر وتذكر انه إنما يتقمص هذه المرة وبصورة من الصور دور أبيه، وبعد ان دار الزمن دورته ولم يكن هناك ابن في السادسة او حولها ليشهد على تتابع الأدوار وتقلبها إذ أن اصغر ابنائه فارق سن الطفولة.

غير ان الصغير القابع في نفسه، عاود في هذه المناسبة، ترديد سؤاله القديم: فما دام ان الله قد خلق السماء والأرض، وما دام ان السماء لا تباع ولا تشترى، فكيف يصح إذن بيع وشراء ارض الله ؟.

حتى انه شعر في نفسه، رغم ما في الأمر من غرابة شديدة، انه بإقدامه على فعلته هذه، إنما يرتكب ما يشبه التجديف، إذ يقتطع جزءا من ارض الله لذات نفسه. لكنه لم يبح بذلك للبائع، الذي أتفق انه رجل ملتح شديد التدين، يؤمن بان الحلال بيّن والحرام بيّن.

★ قاص وباحث من الأردن.

الألمنيوم

قاسم حول ★

! **أخاف من العقاب لكثر ما عوقبت**

قالوا له: ثم تذهب إلى شارع البورصة على مسافة عدة كيلومترات من هنا. ستجد بناية ملساء كبيرة جدا وشاهقة جدا مبنية من الألمنيوم ليس فيها شبابيك وليس من السهل أن تجد الباب. عليك أن تتلمس الألمنيوم وتدفع بيديك حتى ينفتح أمامك منفذ .. ذلك هو الباب. ثم تدخل.

لم يكن بيده ملف ولا ورقة تحتاج إلى ختم، وليس في مخيلته موضوع ما ولكنه يشعر بطريقة أو بأخرى أنه محكوم عليه بالذهاب إلى هذا المبنى والدخول فيه لسبب لا يعرفه.

مشى عدة كيلومترات وتعب وأحس بالعطش. توجه نحو كشك لبيع المرطبات وعليه إعلان عن الكوكا كولا فشاهده مغلقا. سار في الطريق الطويل. كان الشارع معبدا بالأسفلت والرمل ينساب عليه مثل زبد البحر عندما ينساب على الساحل. عطس فسمع هو وحده عطسته وضحك. بحث عن قطعة من الكلينكس ليمسح أنفه فلم يجد في جيبه علبة الكلينكس فمسح أنفه في طرف قميصه. دمعت عيناه من وهج الشمس والغبار.

السيارات تصطف عند رصيفي الشارع. سيارات حديثة جدا ومن أشهر الشركات المنتجة لهذا النوع من الزواحف، ولكن لا أحد في داخلها ولا أحد في الشارع، كان وحده يمشي. يسمع وقع أقدامه. طق طق طق طق، وصار يردد مع الصوت طق طق طق طق .. يريد أن يطرد الوحشة عن نفسه. شعر بالملل من ترديد صوت الحذاء ولكنه لا يستطيع سوى أن يستجيب للصوت ويتناغم معه. قرر التخلص من الإيقاع الرتيب لحذائه على إسفلت الشارع. نزع الحذاء وأمسكه وصار يمشي حافيا. أحس بلسعة الإسفلت الحارة والرمل المتساقط فوقه. لبس فردة حذاء واحدة ومسك الأخرى بيده وصار يمشي كمن يعرج. ساعده ذلك بالتخلص من سخونة الشارع ومن الإيقاع الرتيب في نفس الوقت. صار يساعد قدمه بتغيير فردة الحذاء بالتناوب بين قدمه اليمين واليسار.

شاهد كتلة من الضوء تتماوج أمام عينيه. أدرك أنه على وشك الوصول إلى مبنى الألمنيوم. كانت الشمس تنعكس بوهجها على ذلك المبنى الفضي الخرافي الحجم. شعر بالراحة. كان أكثر ما يحتاج إليه قدحا من الماء البارد أو ربما قدحين سيطلب منهم ذلك وسيقدمون له قدحا من الماء وربما قدحين فهم قوم كرماء على حد علمه.

وقف أمام كتلة الألمنيوم المستطيلة الشاهقة. رفع رأسه إلى أعلى البناية فوجدها صاعدة نحو السماء تكاد أن تكون نهايتها متلاشية من شدة الإرتفاع. وعندما أعاد رأسه إلى مكانه شعر بالدوار. ليس ثمة ما يوحي بأن المبنى مكون من عدة طوابق. هو بناء شاهق فحسب. لابد وأن يكون هائلا مهولا من الداخل. أما من الخارج فهو جدار أملس شاهق وطويل. وقف في أول المبنى وبدأ يتلمس الجدار ويدفع فيه عسى أن يفتح الباب. تماما مثل ما قالوا له لا يوجد ما يشير إلى وجود باب. سوف لن تجد مقبضا لباب ولا حتى فتحة لمفتاح توحي بوجود الباب. عليك فقط أن تجرب حظك وتظل تضغط على الألمنيوم حتى ينفتح أمامك منفذ، ذلك هو الباب. بدأ يمشي الهوينا ويدفع بيده جدار الألمنيوم ويمشي ويمشي. استغرق ساعة أو أكثر بقليل ولم يعثر على باب. إنتهى الجدار الأول. استدار باتجاه جدار العمق وصار يتلمس الألمنيوم ويدفع به وهو يمشي الهوينا فلم يعثر على باب. أخذ قسطا من الراحة. أحس بأن لسانه يلتصق بلهاته حيث شعر بجفاف كامل في فمه. مبنى الألمنيوم كان يسقط وهجا حارا عليه. قبل أن يواصل بحثه عن الباب كان بحاجة إلى استراحة حقيقية في مكان ظليل. مبنى الألمنيوم يمتد لمسافة طويلة فصار يركض مسرعا حول المبنى يبحث عن الظل في احد جوانبه فصار يلهث وهو يركض. أنهى المسافة الأولى ثم ركض يمينا واستدار يمينا ثم يمينا مرة ثالثة حتى عاد إلى المكان الذي انطلق منه دون أن يجد ظلا. رفع رأسه إلى السماء فشاهد

★ سينمائي وكاتب يقيم في هولندا

الشمس عمودية تلقي بضوئها فوق المبنى ولا ظلال على الأرض. أحس بالعطش أكثر. لم يكن في منام. كل ما حوله واقع وواقعي تماما. السيارات الحديثة حقيقية وتمتد لمسافات طويلة أمامه ولا أحد فيها كما لم ير أحدا في الشوارع المحيطة. كان بحاجة إلى الماء فهو يخشى أن يموت من شدة العطش. فكر مليا وقال مع نفسه لابد من وجود الباب وفضل أن لا يضيع الوقت سدى فيموت عطشا. عليه أن يواصل تلمس الجدران ويدفع بها حتى ينفتح باب الفرج وعندما سيدخل لا بد سيجد ماء يروي به عطشه. واصل مساره وصار يتلمس جدار الألمنيوم الثالث ويدفع بيده الجدار وكان حارا. صار يمشي الهوينا ويمشي. ثم أخذ يسرع في المشي حتى يكسب الوقت للوصول إلى مدخل المبنى. انتهى الجدار الثالث ولم يلمس بابا. بقي جدار واحد. اصبر فلا بد أن يفتح باب الفرج وتدخل المبنى وتنجز المهمة التي جئت من أجلها والتي لا تعرفها أصلا. شعر بالتعب. أدار ظهره إلى الجدار الرابع وبدأ يمشي ويدفع بكلتا يديه على الجدار الأملس الحار. لاحظ أنه سيصل إلى نهاية الجدار. ليس من المعقول أن لا يكون ثمة باب. بعدها سيموت بالتأكيد في حال بقي خارجا ولا يعثر على الباب. لا توجد فرصة للرجوع من حيث أتى. الطرق خالية وخاوية وهو عطشان، ولا شيء سوى سيارات حديثة تصطف وتصطف على مرمى البصر وأكثر ولا أحد فيها ولا حولها. لم تبق سوى بضعة أمتار وينتهي الجدار الرابع. قبل أن يصل إلى نهاية الجدار أحس تخلخلا فيه. انبسطت أسارير وجهه حتى أنه نسي العطش وشعر كأنه شرب ماء باردا أو هو على وشك الحصول على قدح من الماء البارد وربما قدحين. توقف لحظة. حرك الجدار. الجدار يطقطق وكأن المزلاج مقفل من الداخل. أراد أن ينادي أحدا بالإسم .. ولكن ينادي باسم من. فقرر أن يصيح بإسمه. فصاح إسمه بصوت عال، وناداه الصدى بين السيارات المصطفة ..وتلاشى الصوت.

جلس قرب الباب المفترض وبدأ يبكي بصمت. قال مع نفسه ربما لا يكون هذا هو المدخل فربما ثمة باب آخر. لابد وأن يكون ثمة باب آخر غير هذا الباب المغلق. لكنني دفعت كل الجدران ولم يكن ثمة باب. أخشى أن أعاود البحث عن الباب. أخاف مفارقة هذا المكان فيضيع مني مكان الباب ولا أعثر عليه ثانية. وقف . بدأ يدفع الباب بكلتا يديه ويحركه وكان الجدار يتحرك بمساحة تقدر بمساحة باب صغير. هو الباب بالتأكيد. هل أدفعه بقوة، هل أرمي بجسدي عليه. أخشى أن ينكسر الباب أو يتلف. أخاف من العقاب لكثر ما عوقبت.

هبت ما تشبه العاصفة. أشبه بتيار هواء قوي. هواء ساخن لافح يجمع الرمل والنفايات ويرفعها بشكل مخروطي في الفضاء ثم تبتعد وتتلاشى. صوت الريح يدوي. الريح تدفع بالسيارات الحديثة وتهتز جميعها. لأول مرة يشاهد سيارة مرسيدس سوداء تتحرك وكأنها ترقص. تسلى بحركتها للحظات ثم أدرك تفاهة هذه التسلية وهو في موقفه الصعب هذا. لم تكن سوى لحظة عبث غير واعية مرت عليه وهو يرى السيارة السوداء وكأنها تهز ردفيها. ازداد صرير الريح. ابتعد عن الباب تاركا الريح تعبث به. بدأ الباب يطقطق وتأكد بما لا يقبل مجالا للشك إن هذه المساحة التي يقف إلى جانبها على جدار الألمنيوم ليست سوى الباب. ابتعد قليلا عن الباب وصار يتطلع إليه وهو يهتز من شدة الريح. ازدادت الريح شدة وفجأة إنفتح الباب . وضع يديه على الباب خشية أن ينغلق حيث من شدة الريح اندفع الباب نحو الداخل ثم عاد بقوة نحو الخارج، فدلف مسرعا واصطفق الباب منغلقا. وجد نفسه داخل مبنى الألمنيوم. أحس بهواء بارد منعش. لا أحد سوى صوت مكيفات الهواء في كل مكان ولكنه صوت يأتي بنعومة فائقة. كان الهواء باردا حتى نسي أنه عطشان. المبنى فارغ تماما. لا شيء .. لا شيء على الإطلاق. أرض المبنى ترابية. مشى . سمع حركة في زاوية المبنى الشاسع. تقدم نحو الصوت .. صوت أشبه بالحركة ... لم يكن ثمة ضوء كاف. أحس أنه يمشي بفردة حذاء واحدة على التراب. كان قد نسي الفردة الثانية خارج المبنى. لم تكن الأرض الترابية ساخنة. كانت باردة فنزع فردة الحذاء من قدمه اليمين ورماها فاصطدمت بجدار الألمنيوم وأخرجت صدى. تقدم حافيا على التراب متجها بهدوء نحو مصدر الحركة ولم ير شيئا.

حكاية السنوات العشرين

كمـــال العيـــادي★

أستاذي و صديقي : الشاعر منصف الوهايبي.

كان ينبغي أن أتمّم هذه الرّسالة منذ يوم الأربعاء ٢١ ديسمبر ١٩٨٤ ...!

وبما أنَّ الأرقام صارمةٌ ولا تقبل التأويل، فإنّني أعتذر لك علنا .

هي عشرون سنة، وهذا زمن، ولكن ذاكرتك المبخّرة بعروق الصبّار لن تعدم إمكانيّة للربط.

ثمّة أمر آخر. أنّني في ذلك اليوم من تلك السّنة، حين كنت تلميذا مشوّش الذهن والرّوح، وكنت أنت أستاذا لحصّة العربيّة الّتي كان عليّ متابعتها، كان من الصّعب عليّ التخلّص من الشّعور بأنّني معرّض لسوء الفهم. ولكنّني كنت على كلّ حال قد بدأت في كتابة الرّسالة، وكان الأمر يتعلّق بتهنئتك بعيد ميلادك.

عشرون سنة مرّت من حياتك، سمعت خلالها بأنّك أتممت بناء منزلك، على بعد سبعين ذراعاً من مقبرة الجناح الأخضر جنوب القيروان . وأنا فخور بذلك، فمن بنى منزلا بالقيروان، فُتحت له كوّة بالجنّة. وليكتف الزائرون القادمون منك، بأنّك تركت لهم كوّة تطلّ على قيروان يبعث أمواتها كلّما نودوا، وهي ثابتة – كخنفس مشدود إلى دبّوس – لا تموت أبدا، ولا تحيا أبدا.

بالمناسبة، لقد حدث و أنّني زرت بيت – بولغاكوف – مؤلف رواية [المعلّم و مرغريتا] و[قلب كلب] بشارع أوستروفسكي بموسكو، كان ذلك سنة ١٩٨٩. إنه مبنى من طابقين. لقد نزعوا عنه كلّ الأبواب، وأطر النّوافذ وأخذوا منه كلّ السّجّاد والأثاث. واختاروا له طلاء أسود. لقد جعلوا منه مغارة سوداء، يتجمّع فيها ما تسوقه الرّيح من فتات الثلج وأوراق

– شجر النّواقيس.

ولكنهم مقابل ذلك فتحوه للزوّار، تاركين لهم الحقّ في اقتناء أصابع من الطباشير بسعر خياليّ لخربشة أسمائهم على الجدران الداكنة.

أنا لم أكتب اسمي على الجدران. ولم أقتنِ طباشير، اقتناعا منيّ بأنه لا يجوز لطالب مقيم بموسكو أن يشتري إصبع طباشير بثلاثين روبل. و لكنّني يا سيّدي أخذت معي كلّ الجدران و المدرج. وقلّعت الخشب دون أن أفسد نقوشه. ولقد أحببت – بولغاكوف – بعدها وأسكنته بيته ثانية بعد أن أعدت طلاءه من جديد.

هي عشرون سنة، مضت الآن، قرأت لك فيها بعض الشذرات من هنا و هناك. ومن حسن حظّي أنني قرأتها في حضرة زمن، لم تعد فيه أنت نفس أستاذ حصّة العربيّة التي كان عليّ حضورها، كما أنّني لم أعد منبهرا بطلاسم القيروان، وأحاجي الزوايا.

قرأتها في زمن، كنت مضطرًا فيه لرسم دائرة بقلم الرّصاص لأحدّد لصديقاتي المفتونات بالشّمس، موقع البلاد...بلاديَ التي يلفها البحر من جهتين والصحراء من جهتين.

قرأت قصائدك بموسكو يا سيّدي، وأعدتها بمصر، وحفظتها بألمانيا. واقتنعت بأنّك لم تزرع كلّ تلك النّخيل إلا من أجل إحراق جذوعه فيما بعد.

لونك بنيّ يا سيّدي، و ثمارك قطافها الخريف...فهل أخذتني تابعا أشي بك عند الخلفاء والحكام؟

أشدّ على يديك...وأنت تصبر عن سذاجة(...) الّتي لم ترث عن أجدادها العظام سوى الرّغبة في الإيذاء.

أشد على يديك...وأنت تفتح باب التّوبة للعبارة

★ كاتب من تونس يقيم في ألمانيا

المارقة، وتعيدها جارية للجلاّس....أشدّ على يديك...

وأنت تنهض بغضبة الأعراب لزجر السّحاب عن مزارع العظام شمال المقبرة القديمة.

وأنت تصرّ بأسنانك لطرد الفراش الملوّن الذي يسوقه الضوء إلى أقبية البيوت العتيقة.

عشرون سنة مضت الآن، ولا زلت أنت تقيس المسافة الفاصلة ما بين السور الشرقيّ وجنوب المقبرة –.

عشرون سنة وأنت منهمك بعزم غريب في مهمّتك، لا تقف إلا للحظة عابرة لتعلن بإشارة عميقة، وأنت تهزّ حاجبيك، بأنّ للقيروان روحاً عنيدة، تتكاثر كلّما قلّت، وتتّسع كلّما ضاقت.

هل تؤمن حقّا بالأرواح العابثة يا سيّدي...؟

وهل تؤمن حقّا بأنّ حدود القيروان نبوءة ، وبأنّ مساحتها أوسع من الجغرافيا الحديثة...؟

عشرون سنة مضت يا سيّدي، و إذ كان أنّني لم أهنئك بعيد ميلادك قبل عشرين سنة، فإنّني سأفعل الآن.

لقد جبت العالم خلال تلك الأعوام. شاركت بتشييع جنازة لعجوز لا أعرفه بجنوب إيطاليا. وارتدت مقهى تدخّن فيه الصّبايا القوقازيات الغليون بموسكو. عرفت حانات لا تبيع الخمر إلاّ للغرباء. وأخرى تقدّم عصير –السّاماغون– ممزوجا بالفودكا لتخفف من وطأة الكآبة الّتي تصاحب ليالي أوكرايينيا عند أواخر شهر الحزن– ديسمبر–.

سبحت يا سيّدي بملابسي في بحر البلطيق. ورميت بفتات الخبز لطيور النورس ببودابست. نمت بمحطّة القطارات ببرلين، وقاسمني الغجر خبزهم بالقوقاز...

وانتهيت يا سيّدي إلى غرفة بنافذة واحدة بميونخ. ميونخ الرّماديّة اللّون.

عشرون سنة مضت يا سيّدي، لم يحدث خلالها أنّي سمعت نباح كلب، ولم تفاجئني عنزة، ولم تخفني بقرة هائمة في غبش الفجر.

العالم ضيّق يا سيّدي، وربّما كان من الأفضل إعادة توزيع المدن بشكل لائق.

عشرون سنة، كنت مشغولا عنك وعن القيروان. جرّبت أن أقيس حدود الأرض بخطواتي، ولكنّني لم أخط شبرا واحدا. والذّنب ليس ذنبي يا سيّدي فالمدن متشابهة. البخار المتصاعد من نهر الفولغا غربا، هوّ نفسه ضباب نهر مجردة جنوبا. نهود الصّبايا المحصورة بمبنى البابوشكا بموسكو هي نفسها خواص الحنّاء بضريح– سيدي بوفندار–.

إنّه نزق التّكوين يا سيّدي. ألم تر بأن العبارة تتكوّر كالصلصال حينا وتلين كالماء...؟

إنّه نزق الأسماء يا سيّدي. أولم تقل أنت بأنّ أبانا آدم تعلّم أن يسمّي الأشياء ولم تستو أسماؤها بعد...؟؟

العالم ثابت منذ البداية، وأصله واحد.

وإذا كان أنّني بعد عشرين سنة قادمة، لا أقف عند مدخل القيروان الشرقيّ لأتابع انشغالك بقيس الأمتار الزائدة، الّتي امتدت حديثا ما بين سور القيروان الغربيّ، وضريح الإمام سحنون المتّفق عليه، فلا تنقطع عن واجبك المقدّس. سأنتهز فرصة أخرى وأغافل جسدي يوما قبل موعده الموقوت، ثمّ أعود عشبة تزهو بعروقها الضّاربة في رحم القيروان.

سأفشي عندها، للزوّار الذين يرتادون الأماكن مرّة واحدة، بأسرار أقبية القيروان، وأحكي لهم عن الودع الموشى بأعواد الخيزران.

سأشير بمكر نحوك، فيندهش الزوّار.

السّنوات متشابهات، كما الأماكن يا سيّدي.

وليكن أنّ هذا العام أطول من غيره.

فنحن سنعدّ أيّامه على أصابعنا... وسنغش في العدّ كلّما سار بعيدا.

فواصل عملك أنت. لا تهتمّ بنا. إنّنا مثل طيور الأحاجي يا سيّدي...

تطير باتجاه الغرب، لتحلّ بالشرق.

عامك سعيد إذن. وكلّ عام والقيروان بخير.

صديقي

منتصر القفّاش★

ظللنا نسير ونحن نحاول ألا نكف عن الكلام، أو بمعنى أصح يندفع محمود متكلما عن أي شيء كلما اوشك صمت أن يخيم علينا، وكنت أساعده بقول تعليقات سريعة تدفع عني شبهة اضطراري للسير معه.

مع مرور الوقت تأكدت ان الموضوع كله مختلق، فلم يحدث شيء لملابسه التي أكد محمود انها ستبدأ في التآكل بمجرد خروجنا الى الشارع، ولم أكرر له شكوكي خوفا من أن يخرج الملابس المتآكلة من الحقيبة التي يحملها، ويعرضها عليَ أمام الناس ليؤكد حكايته.

– أكيد التمشية هي السبب.

فهمت ما يريد قوله، لكنني سألته عن قصده لأبدو مهتما. قال ان التآكل يبدأ ما ان يشرع في الخروج الى عمله او موعدٍ، المهم أنه يخرج «بجد» وليس للتمشية كما نفعل الآن. وقبل أن أكمل سؤالي عما اذا كان التآكل قادرا على تمييز نوع الخروج، صاح:

– ممكن. ما أنا عايز أفهم.

قالها بصوت عالٍ لم يلتفت الينا أحد السائرين، لكنني قلقت من معاودته التحدث بهذه الطريقة كما كان يفعل قبل خروجنا، فمع أي تلميح مني بالشك يبالغ هو في رد فعله كأنه بمبالغته يريد أن يكون في مستوى غرابة ما يحدث له.

ظننت حينما بدأ يحكي لي في الشقة انه سيهدأ تدريجيا لكن زاد احتداده رغم اشاراتي له ان يخفض صوته، حتى شعرت أن الجيران كلهم عرفوا الحكاية، ودفعني هذا الى مقاطعته اكثر من مرة بأسئلة مبالغ في طولها لأجعله يصمت او يكف عن الصراخ قليلا، لكنني فوجئت ان اسئلتي دفعته لتكرار ما حكاه من قبل، واضافة تفاصيل جديدة، فلم يحك في البداية– حينما اكتشف حكاية التآكل في المترو– عن هذا الراكب الجالس الذي انتبه لانسحاب طرفيَ بنطلون محمود الى أعلى فابتسم، ومع ازدياد التناقص، سأله «إيه ده؟ عندها تأكد أن تآكل البنطلون ليس وهما وأنه من المستحيل مواصلة طريقه الى عمله.

كان محمود اثناء روايته يسأل أحيانا الأسئلة المتوقعة مني وبعضها لم يخطر– اصلا – في بالي، مثلا لماذا لم يذهب الى طبيب، أجاب أن أمه اتصلت بقريب لهم يدرس في كلية الطب فنصحها بأن يرتاح أياما في البيت، واذا أراد الخروج فمن الافضل ان يلبس ملابس أخيه. وهذا ما فعله بعدما جرَب ملابس كثيرة له، أصابها كلها التآكل، وأحضر معظمها معه في حقيبته لأراها.

حدثني عن ضيق أخيه من كثرة استعارة محمود لملابسه، وانه بدأ يطالبه بشراء أخرى جديدة، وارتفع صوته مؤكدا لي أن رفضه الفكرة ليس بخلا منه، لكن شراء شيء ليستعيره هو بعد ذلك يعني تكيفه مع التآكل والعيش معه.

حينما يكون أحد أصدقائك جادا، وغير معروف عنه غرابة التصرفات، ونلجأ له كثيرا لنعرف رأيه في مشاكلنا، سيصير من الصعب السخرية منه حينما يحكي لك– جادا أيضا– ما لا تصدقه، خاصة حينما يأتيك فجأة بدون موعد، على غير عادته، ويُخرج ملابس تقطعت أطرافها، ويشير اليها منفعلا ويردد «تآكلت» مرات عديدة فلا تقدر إلا على أن تتابعه وتبدي على وجهك علامات الدهشة التي ترضيه وتدفعه الى مواصلة الكلام.

لكنني رفضت في البداية أن اخرج معه لأشاهد بعينيَ ما يحدث له ومع إلحاحه أخذت أشكك في كل ما قاله، فأخرج ما في حقيبته مرة أخرى وهو يرمي بكل قطعة في الهواء وغطت احداها وجهي فأبعدتها عني سريعا خوفا من أن تعديني، وطلبت منه ان يلملمها كلها بنفسه وبسرعة. بنطلونات وقمصان وبلوفرات بدت وكأن مقص مجنون قصقص أطرافها بدون انتظام، ولاحظت قميصا ما زال تيكت السعر ملصقا على ظهره.

– لبسته في المحل اللي اشتريته منه، ومشيت بيه كده في الشارع.

★ قاص وروائي من مصر

اندهشت من كثرة الملابس المتآكلة رغم مرور يومين فقط على ظهور الحالة، فأوضح لي أن معظمها نتاج اليوم الاول الذي بدل فيه ملابس كثيرة- صيفية وشتوية- على أمل أن تنجو أية قطعة وربما لظنه أن التآكل سينتهي لو أتى على كم كبير. وهو يلملم القطع المتناثرة على الأرض قال:

- كويس انك ساكن لوحدك. حاسس كأني في بيتي.

فقد تكرر هذا المشهد مرات كثيرة في بيته كلما شكك أحد من أسرته فيما أصابه او اتهمه بالمبالغة في رد فعله، فلا يكون منه سوى ان يخرج الملابس ويقذفها في وجوههم، وأسرّ لي انه في كل مرة يفعل هذا يتمنى ان تخذله الملابس فتخرج سليمة كما كانت او على الاقل لا يجدها بعدما تكون تآكلت تماما.

وجدت ان استرساله في الكلام يزيد بمرور الوقت ليدفع عني أي ملل أشعر به، تذكر مرة أخرى الراكب في المترو وكيف انه سارع بالجلوس على الكرسي قبل أن يجلس عليه محمود ووضع يده على صدره مستنشقا نفسا عميقا وعيناه مغمضتان ثم قال «تعبان شويه»، كانت كلماته التي قالها ببطء وبصوت خفيض تناقض تماما اندفاعه للجلوس، وعندما لم يرد عليه محمود تظاهر بالنهوض «طب تعالى اقعد»، «لا. والله» قالها بتلقائية وضغط بكفه على كتف الراكب الذي أكمل عرضه للنهاية بـ«اوعى تكون زعلان».

شرح لي لماذا اختارني ليبوح لي بسره، فهو يثق في انني كتوم ولا أفشي الأسرار إلا بصعوبة، وذكرني بالمحاولات الكثيرة التي حاولها حتى عرف مني سبب جرح صديقنا جلال وربطه رأسه بالشاش «حوالين داير» فقد كسرت صديقته زجاجة على رأسه حينما كانت عنده في البيت حينما حاول أن ينام معها بالغصب.

- وحتى لو حاولت تقول ما فيش حد حيصدقك

قالها بنفس طريقته التي أعرفها عند حسمه لنقاش حول مشكلة ما، لكن هذه المرة زادت حدة خبطة كفيه في بعضهما واتسعت مساحة حركة ذراعه علامة على نهاية الكلام.

- كنت حتعمل ايه لو كنت مكاني؟

أفضت في الاجابة مكررا طريقتي في إسكات محمود أطول فترة ممكنة، وبدأت بتذكر برنامج اذاعي كان اسمه «لو كنت مكاني» يقوم على إبداء الضيوف الحاضرين في الاستوديو بآرائهم في احدى المشكلات التي بعث بها «مستمع كريم» وفي مرة اتصل صاحب المشكلة وبعد ان رآهم بسمل وشكر المذيع والجمهور صاح «ما فيش حد فاهم مشكلتي، ومستحيل حد يكون مكان حد وأصابع الايد الواحدة مش زي بعض...» وهنا انقطعت المكالمة، وقبل ان يظن محمود أن هذه اجابتي على سؤاله سارعت بحكي كيف شارك والدي في الحلقات بعدما كتب خطابات كثيرة للبرنامج ليستضيفوه، وكان الضيف الذي سبقه في الاعلان عن رأيه قد اطال في مقدمته التي استشهد فيها كثيرا بآيات قرآنية واحاديث نبوية حتى قاطعه المذيع «يعني انت مع الطلاق ولا لأ».. «لا؟» وانتقل الى ابي بنفس السؤال «لأ» وكان هذا كل ما شارك به ابي في البرنامج.

لم تكن هذه طريقتي في الكلام، فأنا أحب الاجابات المختصرة والتي تصل الى هدفها بأقل الكلمات، لكنني شعرت وأنا أتمهل في اجابة سؤاله، وأطيل في المقدمة وتفاصيلها براحة كانني أتكلم مع نفسي فلا أنا اخشى من ملل المستمع الكريم ولا هو يرغب في مقاطعتي بل يشجعني على الاسترسال والاطالة.

انتظارنا لظهور التآكل بالإضافة الى محاولتي اسكات محمود أطول فترة ممكن جعلني أشعر بمزايا التمهل في الحكي والتي قد تدفعك الى تذكر حكايات طواها النسيان و اعادة قولك شيئا يعرفه من يسمعك، والأهم انها تدفعك الى التفكير فيها أثناء حكيها.

كان محمود يرى أنني أحب والدي جدا ولا أحكي عنه إلا قصصا جميلة، حتى حكيت له مرة عن احساسي بمظاهر الكبر على والدي سواء ضعف الحركة او تزايد نسيانه الذي يجعله يعيد قول الشيء مرات للشخص نفسه وربما في يوم واحد، وكلما اصطدمت بهذه المظاهر يتولد داخلي احساس مضاد ينفض عني أية صفة أجدها تتشابه او تتماس مع حالة والدي حتى لو كانت مجرد تأجيل مكالمة صديق، فأجدني ارفع السماعة واتصل به مباشرة، لكنني صرت أتضايق من كثرة هذا النوع من ردود الأفعال فما يكسبني الحيوية هو رد فعلي على ما

يجعلني أتشابه مع والدي وليس ما هو أصيل فيّ، وقتها قال محمود ان تكرار رد الفعل قد يتحول الى طبيعة أصيلة بمرور الوقت. وبعد وفاة والدي وجدت ان رد الفعل هو الذي يحكم علاقتي معه، واصبح مرآة أقارن أمامها حياتي، فعندما يتملكني الخجل في جلسة ما أتذكر والدي ومقدرته على جذب السامعين فأتحرر قليلا من الخجل وانطلق في الكلام دون مخزون الحكايات الذي كان يملكه والدي فأتلعثم لكنني استمر مؤكدا لنفسي ان والدي لم يولد حكاء، وانه بالتأكيد تلعثم كثيرا حينما كان في مثل عمري. أفقت او بمعنى أدق ارتبكت حينما صاح محمود:

– أكيد كان بيتهته لما كان في سنك

فقد كنت أظن انني لا أتكلم معه وانني افكر في صمت، ولوهلة شعرت ان صوته امتداد لحواري مع نفسي او كأن تعليقه صوتي وان اختلفت النبرة قليلا مع المبالغة في التأكيد.

ازداد ضيقي من هذه التمشية التي قد تعرضني لأشياء لا اريدها والتي رغم كل شيء تسعى لهدف غامض لا أصدقه وفي نفس الوقت انتظره.

قاطعني باقتراح ان نذهب الى هشام او الى أي صديق اختاره فوجود هدف لتمشيتنا قد يوفر المجال الطبيعي الذي يعمل فيه التآكل، «ابراهيم» تلقائيا نطقت بالاسم وانتبهت بعد ذلك انه اكثر الشخصيات التي يكرهها محمود ويراه لا يطاق سواء في كلامه او صمته، لكنه وافقني على أمل أن يكون ارغامه على الذهاب يهيئ المجال الطبيعي.

اشار الى ناحية الشمال وقال ان كل هذه البيوت آيلة للسقوط وهناك أوامر بازالتها لكنها لا تنفذ وأعرف اصدقاء يسكنون فيها

– كلها؟

– تقريبا وواحد منهم لسه متجوز جديد وعارف ان البيت حيقع.

– امتى؟

– في أي وقت

لم أنبهه الى ان الناحية التي أشار نحوها خالية من البيوت وليس فيها سوى مصنع موتسيان للسجائر، استمر في الكلام موضحا انه بنفسه كتب عدة قرارات بالازالة وسلمها لأصحاب هذه البيوت. وجدت ان كلامه مجرد ملء للوقت، واذا كنت أسير معه منتظرا التآكل فطبيعي ان أسايره في أي شيء يتفرع من هذا الانتظار ولا داعي للمجادلة في وجود شيء من عدمه

– حاجة غريبة انك مش شايف البيوت.

– أنا ما قلتش كده

– جايز

لا اصدق حكاية التآكل من أساسها إلا أنني صرت واثقا من عدم معرفتي متى أتكلم مع نفسي ومتى أكون متكلما مع محمود.

– وانا بيحصلي كده بالضبط

فيجد من يكلّمه يقاطع حواره مع نفسه ويبدي رأيه فيما ظنه محمود شيئا يقوله لنفسه، لكنه لم ينشغل بهذا الأمر ورآه من أعراض التآكل.

توقفت ونظرت الى طرف بنطلوني فوجدته في حالته العادية لكنني قلقت من عدم تغطيته لرباط الحذاء كبقية بنطلوناتي وقلت ربما يكون السبب سرعة توقفي، ولم يعلق محمود او لم أعرف ان كان يسمعني أم لا.

التفت الى الوراء كان محمود يتكلم مع شخص بصوت عال وظل ينفي له ما سمعه من اخيه «انت أكيد فهمت غلط، ما فيش أي مشكلة». عرفت منه ونحن نكمل السير ان أخاه حكى لصديقه بالتفصيل عن التآكل.

– الحقيقة انه خايف على لبسه وعايزني اقعد في البيت.

بدأ محمود يكثر من النظر الى طرف بنطلونه وهو مسترسل في الكلام عن أي شيء، ولا يرد عليّ كلما اقترحت العودة الى شقتي او تأجيل التجربة الى يوم آخر.

خبط على حقيبته بقوة.

– تفتكر الحكاية انتهت؟

– أكيد

– ارجع انت، وأنا حاروّح.

رفض أن أصحبه الى بيته، خاف أن يكون استمراري معه جزءاً من التمشية مما يعوق تأكده من انتهاء التآكل، ووعدني بالرجوع اليّ سريعا اذا حدث شيء لملابسه.

تلويحة الرّصيف

علــي الصّوافــي★

عند مُنتصف اللّيل أو قَبلهُ بقليل، بعد أن هدأت الشَّوارعُ من ضَجيجِ المَارّة ودورانُ عَجَلاتِ السّيَارات ومُباغتاتِ رجالِ الشُّرطةِ وبعدَ أن طوى أصحابُ المَحلاتِ دكاكينَهم المفروشةَ طوال النَّهار وأوصدت الأبوابُ والنّوافذُ وفتحاتِ المنَازلِ وصَحتْ الأسرّةُ في مُشاكساتِها اللّيلية ، في ذلكَ الوقتُ خرجَ الرّجلُ من مَنزلهِ بعد نهارٍ طويلٍ مَلـيءٍ بـالسّجـائـر والقـهـوةِ والـرّكض والأرصـفـةِ والاشتباكاتِ، خَرجَ الرّجلُ من مَنزلهِ في الشّقةِ رقم (٨) بالدور الخامسِ للبنايةِ الّتي خلفَ الشّارعِ الرّئيسي تمَامًا والمقابلةِ للمُجمعِ التّجاري الأكثرَ شُهرةً في المَدينةِ ...
في ذلكَ الوقتُ يبدو كُلّ شيءٍ مُنظمًا وهادئًا عدا بعضُ الأصواتِ اللّيليةِ العَابرةِ الّتي كَانت تتكاثرُ ببطء أو تَحتفي بسرعةٍ في الحَاناتِ والأزقةِ الضّيقةِ ومَواقفِ السّيَاراتِ .. في هـذه المَدينـةِ المُطـفـأةِ كُلٌ يُمارسُ وَحشتَهُ وأحاديثَهُ وقهقهاته كمَا يكرهُ أو كمَا يكرهُ..
كانَ الرّجلُ قد تجَاوزَ الشّارعَ الفَاصلَ بين مَنزله ومَحلَ البقالةِ المُلاصِق لمواقفِ السّياراتِ الخَاصّةِ بالبنايةِ وكانَ الشّارعُ مُطفأ بأكمله ، وكان كمَا لو أنّ ماسًا ما قد عطّلَ الانَارةَ فالشّوارعُ والمَساراتُ الجانبيةُ على امتدادِها بَدت مُظلمةً، وكان الرّجلُ يَمشي على الرّصيف، وكان أن قفزَ الى الضِّفّةِ الأخرى من الشّارعِ ،ولم يَمكُث الرّجلُ في دورانهِ كثيرًا حولَ البنايةِ فأدارَ ظهرهُ للمَدخلِ الرّئيسي وَمسحَ المَدى بنظرةٍ سَريعةٍ تجَاوزت سُمكَ الظّلمةِ الى الشّارعِ العام الّذي يضُجُ بالانارةِ.
... ومَا كان من أمرِ الرّجُلِ أنّهُ كان يَبرح مَنزلهُ في نفسِ التّوقيتِ يَمشي ملوحًا بيديهِ حَاملاً حَقيبةً مُعلقةً على ظهرهِ مُنتصفَ النّهارِ حَيثُ تَفرشُ الشّمسُ أشِعّتها على الأشجَارِ ورؤوسِ المَارّةِ وأسطُحِ البناياتِ وعَلى صَلعةِ الرّجلِ الملساءَ الّتي تَعكسُ خَرائطَ المَدينةِ بكل انحِناءاتِها وخَباياهَا، يَمشي الرّجلُ ذارعًا الأرصفةَ والمَحلاتِ والمَطاعمِ وَمواقفَ البَاصاتِ وسَياراتِ الأجرةِ لايَتكلّمُ أبدًا الاّ عن الوقتِ أو السّاعةِ أو البَوصلةِ وهوَ في كُلّ هذا لا يَتحدثُ الاّ مع نَفسهِ واذا تصَادفَ وكَلّمهُ أحدٌ يَرفعُ ثوبهُ الى نِصفِ سَاقيهِ ويَجري تَاركًا غُبارًا من الأسئلةِ وعُيونًا تَركضُ وَراءَهُ وضَحكاتٍ تَتداخلُ مع ضَرباتِ نِعالهِ على اسمَنتِ الشّارعِ حيثُ يَنحني الرّجلُ أحيانًا فاتحًا ذِراعيهِ كالطّائرِ ثم يَركضُ على خَطِّ التّشجيرِ بمحاذاةِ الشّارعِ مُلوحًا على السّياراتِ والمَارّةِ بحديدةٍ طويلةٍ تُشبهُ حَديدةَ الحفرِ ، يَقضي الرّجلُ نَهارهُ مُشاكسًا المَارةِ بحديدتهِ ولا يَعودُ الى مَنزلهِ الاّ عند الغُروبِ حيث يَلبدُ على مَدخلِ البنايةِ وبَعدها الى مَنزلهِ في الدّورِ الخَامسِ .. كانت هذه المرّةُ الأولى الّتي يَخرجُ فيها الرّجلُ في مُنتصفِ اللّيل ..
خَرجَ الرّجلُ لَيلاً ...
المَساءُ في المَدينةِ يَبدو أطولَ من المُعتادِ وعلى الرُّغمِ من هُدوءِ الطُّرقاتِ والمِساحاتِ الشّاسعةِ للظّلمةِ الاّ أن الرّجلَ الذي كان يَبرمُ الرّصيفَ بقدميهِ كان يَشعرُ بجلبةِ خُطواتٍ وأجسادٍ مُتدافعةٍ، وشيئًا ما يُشبهُ عَصًا غَليظةً يَفركُ ظَهرهُ، وأصابعَ تَعبثُ كمَا يَحلو لها أسفلَ الازارِ، فَرفسَ كمَا لو أنّه كان يَتخلصُ من حَبلٍ مَعقودٍ برجليهِ ومَشدودٍ نَحو الخلفِ ورَكضَ شَاتمًا المدينة والحَظّ ووُجوهًا مُتكررةً لبشرٍ مَرّوا في مُخيلته كمَا اتفق .
توقفَ الرّجلُ قَليلاً وانتصَبَ فَاردًا طُولهُ ثُمَّ التفتَ الى ورائهِ وَبصقَ وأدارَ ظَهرهُ الّذي كان مُتنملاً نحو الخلفِ ثمّ نَحوَ الأمَامِ ثُمّ واصلَ مشيتهُ بخطواتٍ مُتأرجحةٍ وهو يُغنِّي أو يَضحكُ أو يَبصقُ حتى انتهى الى الشّارعِ الرئيسي ومن ثمّ الى مَواقف سيّاراتِ الأجرةِ على الخطِّ المقابلِ بعد أن عبرَ الجِهةَ اليُمنى من الشّارعِ العَامِ والّذي بدا على امتدادهِ نَاصعًا كمَا لو أنّهُ غُسلَ لِلتّوِ حيث كانت الشّاحناتُ الكبيرةُ الّتي مَسحت الشّارعَ ولمعَتهُ كمَا يُلمّعُ الحِذاءُ قد مرّت لتوّها مُواصلةً سَيرهَا البَطيءَ وتَنظيفَها المُتقن باتّجاهِ النُّقطةِ الأخرى من الشّارعِ العَامِ تاركةً الشّارعَ يتلألأُ كصفحةِ المَاءِ حيث سيمرُّ المراقبُ في بدايةِ الصّباحِ فاحصًا الاسمنت والمساحاتِ الجانبيّةَ المُبلطة أو المُعشّبة ليرفعَ تقريرهُ لمأمورِ البلديّةِ .
كان الوقتُ قد تجاوزَ مُنتصفَ اللّيلِ بكثيرٍ هذهِ المرّةَ وذلك كمَا أشارت دقّاتُ السّاعةِ المُثبتةِ على تِمثالِ اسمنتيٍّ وسط

★ قاص من سلطنة عُمان

باحة الحيِّ التِّجاريِّ المُجاور ، كانت السّاعةُ الثالثةُ والرّبع صباحًا عندما انتصبَ الرّجلُ بمحاذاةِ الشّارع بعد أن أخرجَ من ملابسهِ عمودَهُ الحديديَّ غيرَ عابئٍ بطولهِ ولا بغلظتهِ ولا حتّى بجانبيهِ الحادّين وبدأ كعادتهِ في السّاعاتِ النّهاريةِ التّلويحَ بيدهِ تارةً وبالعمودِ الحديديِّ تارةً أخرى . وبعدَ فترةٍ من التّلويحِ ومن اللّيلِ ومن الرّكضِ نجحَ الرّجلُ هذه المرّة على الرّغمِ من الهُدوءِ الّذي يعمُّ المكان في تلكَ السّاعةِ – كما لو أن هذه المدينة لا تؤتى الا على غفلة من اللّيل – من ايقافِ مجموعةٍ من سياراتِ الأجرةِ وخمسةِ أشخاصٍ آخرين تصادفَ خُروجُهم من حانةٍ باحدى الفنادقِ المجاورةِ كانو يمشونَ باتجاه محطّةِ الباصاتِ وَسطَ ضجّةٍ من الانتشاءِ والسُّعالِ والضّحكِ حيث وقفوا أمامَ الرّجلِ الّذي كان مُنتصبًا على أحدِ الكراسي الموجودةِ باستراحةِ المواقف:

(هيه اس سسسسسسسسس ...اجلسو جميعُكم ... لا اقتربو أنتم سأخبركم اللّيلةَ سرًّا ولكن تفو... أنتم لاتفهمون) كان أحدُ سائقي سياراتِ الأجرةِ يلعبُ بميداليةِ سيّارتهِ الّتي كانت على شكلِ تمساحٍ زجاجي بداخلهِ سائلٌ زئبقيٌّ وكراتٌ ملونةٌ وفقاعاتٌ تسبحُ في فضاءِ الزّجاجِ ، قذفَ السّائقُ الميداليةَ في الهواءِ ثمّ التقطها بحركةٍ بهلوانيةٍ من خلفِ ظهرهِ بينما كان الآخرُ قد بدأ يُشعلُ سيجارةً سحبها من أُذنهِ اليُمنى ، حاولَ السّائقُ اشعالَ السّيجارةِ بعد أن كشطَ بعودِ الثقاب على عُلبةِ كبريتٍ صغيرة من نوع (المقص) ولم تشتعل ولكنّهُ عاودَ مرّةً أخرى بكشطةٍ معاكسةٍ للاتجاهِ فاشتعلَ عودُ الثّقابِ حتى كاد الفتيلُ أن يُلامسَ شعرَهُ المتروك باهمالٍ على مُقدّمةِ رأسهِ وبدأ ينفثُها باتجاهِ الرّجلِ الّذي صرخَ:

(أقول لكم أن الملك سيموت الليلة في الدقيقة الأخيرة من هذا المساء....ايه.. لا تقلقو أبدا سيأتيكم ملك آخر فلا يوجد حدٌ للمتاهات التي يمنحها الرّب) كان الرّجلُ يتكلمُ وعينيه مقذوفتين للأعلى كما لو أنّه كان يُشيرُ الى شيءٍ ما في الأدوارِ العُليا للبناياتِ المجاورةِ وكان يصرخُ فينعقدُ الصّوتُ ثمّ يسقطُ مُدويًا على سائقي الأجرةِ الّذين كانوا مُتشاغلينَ عنه، والأشخاصِ المُترنحين والّذينَ تكوّموا على المقعدِ المقابلِ للرّجل تمامًا تحديدًا قريبًا من صفيحةِ الزُّبالةِ المعلّقةِ على الحائطِ الجانبيِّ لاستراحةِ المواقفِ والّتي كانت بلونٍ يتناسبُ تمامًا مع اللّونِ الأصفرِ الّذي صُبغت به مظلّةُ الاستراحةِ. قفزَ الرّجلُ من المقعدِ الّذي كان يقفُ عليهِ بعد أن كوّمَ وبصوتٍ هامسٍ شتائمَ ألقى بها مع كُتلةٍ من البُصاقِ فتناثرَ الطُّشاشُ في الهواءِ، انتصبَ الرّجلُ من جديدٍ بعد أن قفزَ من المقعدِ، وأضاف:

(أنتم أيها العاطلون ستكونون رعايا الملك الجديد ، أما انتم هناك سائقو الأجرة قد يبصق الملك على رقابكم تفو ..قلت..سيموت الملك الليلة بعد آخر مضاجعة له هذا المساء) انتفضَ الجميعُ بعد أن شاهدوا دوريّةً للشُرطةِ قادمةً تلوّحُ من بعيدٍ وقفزوا فوقَ السّياراتِ الّتي اختفت في لمحِ البَصرِ تاركينَ الرّجلَ يصرخُ ويلوّحُ في الهواءِ بعمودهِ الحديديِّ الّذي يُشبهُ أداةَ الحفر.

* * *

(لم تكن ملامحهُ دقيقةً تمامًا ، جبينهُ كان مُلتويًا ومليئًا بالخطوطِ والنّدوبِ الجلديّةِ ، يدهُ اليُسرى أصبحت بثلاثِ أصابعٍ فقط، كما أنّ شعرهُ الّذي كان طويلاً صارَ أطول لكنّني أستطعتُ مُؤخرًا معرفةَ أنّ المجنونَ الّذي يمشي بدون صِبيةٍ يركضونَ وراءهُ بمحاذاةِ الشّارعِ ذارعًا الأرصفةَ على امتدادِ المدينةِ طيلةَ النّهارِ كان حامد)

خليفه أحمد الصديق الأقرب لحامد

حمد في الفترة من(١٩٧٢-١٩٧٦)

(... كنتُ عائدةً الى المنزل حينما لاحظتُ أن شيئًا ما يُشبهُ الشّبح قد قفزَ نحو الشّارع العام وكان بيدهِ عمود حديدي ولأنه كانَ دائمًا يلبسُ نعالاً أشبهَ (بالقبقاب) وكان خفيفًا كما لو أنّه كان دائمًا يستعدُّ للرّكض، وكان يُلوّحُ بيديهِ الضّئيلتين اللّتين عرفتُهما جيّدًا حيثُ لا يزالُ الخاتمُ بيدهِ اليُمنى، و...).

زينب سليمان خطيبة حامد التي

عادت معه من الدراسة عام ١٩٧١

(كُنتُ أنتظرُ أن يغرسَ آلتهُ الحديديّةَ على جبيني حيثُ كان قد صوّبها بين عينيّ عندما كُنت أمرُّ وحيدًا في الرّابعةِ عصرًا بمحاذاةِ الرّصيفِ الجديد الّذي كان مفروشًا بالبلاطِ ثمّ أصبحَ مُقسّمًا الى أحواض زراعيّةٍ وكان ذلك باتجاه جسرِ المُشاةِ ولكنّهُ أنزلَ حديدتهُ وضربَ بها على مُفترقِ قدميهِ ثمّ رفعَ ثوبهُ وركضَ).

أحد الماره عام ١٩٩٦ بالقرب من جسر عبور المشاه

في الشارع المنتهي الى لسان البحر ومن ثم الى الحي التجاري

حرف العين الذي فقأ عيني

خـــالد زغـــريت★

صدقوني ان هذا الانسان الضرير الذي تدفعكم الشفقة الى قيادته في المعابر متقززين من منظر عينيه المحفورتين كغارين مهجورين، قد قاده حرف العين الى هذا المصير الاسود، فمأساتي مع حرف العين بدأت حين صدم احد «العطال» - (هكذا نسمي في بلدنا من لا عمل له سوى التزلج بسيارة- والده المسؤول- على الطرقات باستهتار) - صدم ابني، فشل نصفه ولأن العدالة تعطل أيام محاكمة العطال، لم أجد وسيلة للقصاص من ذابحني في ابني الا بتفريغ نقمتي على صور السيارات الحديثة جدا في المجلات، فكنت أغلق الباب على نفسي ثم أروح أدوس بقدمي على الصور شاتما صانعها وراكبها ومصورها وناظرها، لقد كنت أمزقها بهستيريا، واذا ما سألتني زوجتي عما أفعله في خلوتي الهجينة، كنت أردّ عليها: إني أمارس الرياضة، بلى الرياضة، وكنت أردد بيني وبين نفسي: إني لأكذب إني أمارس رياضة تفريغ القهر ومناكدة الدهر. ويبدو أن امتحاني في هذه الدنيا كان بحرف العين فلكل امتحانه، فلقد جاءنا في العمل مدير جديد (بخمس نجوم) من النفاق وحب البروزة ولو على خازوق، حيث كان عملي في مؤسسة العلف الوطني، لقد كان هذا المدير الملسوع بكل زنابير ولع السلطة يرى ان الدنيا كلها تقوم على قوائم الكرسي لذلك فهو شديد الحرص على علفنا بشعاراته النتنة عن وطنية العمل، مما دفعه للتغزل بالعلف، وكثيرا ما يسربّ المقربون من حياته الشخصية ان زوجته طلبت الطلاق منه لأنه جلب الى بيته كرسياً شبيها بكرسي ادارته ولا عمل له إلا مسحه وتدليعه بل كان ينام عليه ولو حنّ مرة على زوجته واراد أن يتغزل بها فانه يقول: حبيبتي يا كيس العلف يا كرسيي الحبيب، وكان هذا المدير يردد في خطبه التي يصفعنا بها كل ماهز الكلب ذنبه: العلف ثروة الأمة وتراثها العتيد انه زادها الحضاري للعولمة، ولأن إلهام العلف له بأفكار تطقق المرارة فكنا دائماً نتحسب لمفاجآته في التطوير التعفيس، لقد اخترع هذا المدير وظيفة جديدة لنا هي مطاردة الفئران التي كانت تغير بفروسية (أبجر عنترة) على أكياس العلف، فصار يبدأ يومنا بمراقبتها والانقضاض عليها بالأحذية، لا تدرون مقدار فرحتنا وزهونا عند اصطياد احداها، حيث كنا نجتمع حول العدو المارق المتآمر على ثروة الأمة كالديوك المنفوخة مزهوين بغنيمة معركتنا المظفرة، نتبادل التهاني وبسمات النصر، ونقلد أحذيتنا أوسمة النصر التي نرسمها عليها بدم الفئران، لكن بالمقابل الويل لمن يفلت منه فأر ويمزق كيسا، فسوف يأتي المدير ينط كقرد ديس ذنبه صارخا: عليّ وعلى اعدائي عقوبة.. خصم أجرة يوم، لكن التغيير الذي سود عيشتنا كان بالحقيقة هو انضمام موظف جديد الى مجموعتنا. والغريب في الأمر أنه جاء الينا فخوراً بنفسه كديك رومي كونه انتقل بمحض ارادته من مجال تربية الأجيال (التعليم) الى مجال تربية الدواجن معللا ذلك بأننا نعيش عصر العولمة والعوعوة وهذا العصر يفرض على المرء التخصص في المجال الذي يبرع فيه ويستشهد لحالته بتحول (الحجاج) السفاح المشهور من معلم مغبون الى قائد مسعور، ولطشنا هذا المأسوف على عقله بأول مقترحاته علينا، وهي أن نسمي أنفسنا بأسماء قوّاد المعارك المشهورين إثر كل معركة مع الفئران نسميها باسم يوم من ايام الفخار العربية، من الطريف ان هذا المعلم كان وقت القيلولة يتمدد على الأرض قالباً رجله على الأخرى، يشرب الشاي بقروية بائسة، ولو سألته كيف الحال، لرد فوراً: « زي الكلب»، نهرته مرة احتراما لحقوق الانسان ففاجأني بأنه انقض عليّ وكأني فأر، ولم يتراجع عني إلا بعد تدخل الزملاء الذين كانوا متآلفين بسبب العدو المشترك (الفئران)، قال: بلى نحن جميعا زي الكلاب المنتوفة، ألا ترانا مثل الكلاب نطارد الفئران ونعود لاهثين ممطوطي الألسن، وتقديرا منا لقيمة الاختصاص في عصر العولمة علينا الالتحام بمهنتنا نحن مبدعون في العوعوة، ألا تعدّ حروف العين في خطب مديرنا، لم يطل تبجح صديقنا بفلسفته الكلبية، إذ بعد معركة حامية الوطيس مع الفئران أبدع فيها إذ قتل وحده اثنين وعشرين فأراً لكنه عاد بملامح جنرال عربي ابان الهزيمة عالي الكرش على غير عادته اثر كل معركة ينتصر فيها، فقد كان يعود رافعاً حذاءيه عاليا على شكل اشارة نصر والنشوة تعوعو في

★ كاتب من سوريا

عينيه، أما هذه المرة فقد عاد بحذاء واحد اذ رمى بالثاني فأراً يتسلق الأكياس فسقط بينها ولما حاول اللحاق به تخدش وجهه ويداه، لكننا رغم هذه الخسائر فقد أطلقنا على معركتنا (ست المعارك) ولم ندرك ما كان يخفيه القدر لنا، فقد استغل فأر تشويش صديقنا وانقض من ناحية جبهته على أحد الاكياس فمزّقه ولم ننتبه إلا والمدير فوق رؤوسنا معوعوا: عقوبة عليَ وعلى اعدائي وفجأة تحركت كلبيّة صديقي وظن المدير فأرا فقذفه بالحذاء على فمه ولأن المصادفة بنت حرام أحيانا كسر الحذاء بعض أسنانه ومزق قطعة من لسانه.

وهكذا صديقنا زي الكلب ذهب الى السجن والمدير الى المشفى وبينما كنا نحن ننتظر مصيرنا واذا بقرار يصدر فور خروج المدير من المشفى يقضي بترقية المدير الى منصب اعلامي مهم تقديرا لبطولته التي استهدفت عناصر غريبة عن المجتمع متواطئة مع الخارج، وما ان تولى المدير عمله الجديد في الإعلام حتى نقلنا الى موقعه الجديد بالوظيفة نفسها فنحرس هناك الارشيف ونشرات الاخبار من الفئران كوننا نملك خبرة عتيدة في حرب الفئران، لكن المشكلة ان المدير لم يستطع بسبب اصابة لسانه نطق حرف العين فكان يخرج هذا الحرف من فمه ألفا، كما انه لم يستطع نسيان ولعه بالعلف فكان يخطب نفس الخطب بالكلمات ذاتها الفارق الوحيد هو الذي نحن فقط من يعرفه هو استبدال حرف العين بالألف فراح يصيح: الآلام ثروة الأمة وذخيرتها الحضارية في هذا العصر، بل سمى برنامجه التلفزيوني الذي كرم بتقديمه (آلام الآلاف) ونحن من كان يعرف معناها الآخر (اعلام الاعلاف) سواء بسوء نية أم بحقيقة، لكن ما لفت نظرنا هو الشبه الفريد بين حقيقة كلمة آلام وكلمة اعلام فالآلام تشلّ جسد الانسان وتركز كل الحواس والاهتمام بنقطة واحدة مركز الألم وكذلك الاعلام يشل جسد الامة ويموه الحقيقة مركزا على نقطة واحدة مساحتها ما بين قوائم كرسي السلطة، يضيئها ويظلل ويعتمَ عما سواها، وحين قدّم المسؤول الاعلى مديرنا ترحيبا له في التلفزيون معلنا عن برنامجه الجديد اشار هذا المسؤول الى ان اصابة هذا المدير المناضل كانت في احدى المعارك التي استهدفت الأمة قائلا: ها هو أمامكم شهيد يمشي بينكم فلننحن احتراما لبطولته، لقد فهمنا ان الاعلام يشلّ الحقيقة، لكن هل يعني حقا ان البطولة العربية كما وصفها نزار قباني حقيقة انها كذبة عربية. لم أعد ادري أهي عقدة حرف العين ام صدمتي بزيف الابطال جعلني أنقل لاشعوريا نقمتي على صور السيارات انتقاما بسبب «العطال» الى اسماء الابطال وبينما اخذني سهواً احصاء ما مزقت من اسماء الابطال، غافلني فأر وانقض على نشرة الاخبار وكأنه مدسوس من دولة اجنبية فقضم كلمات معينة من الخبر، ولما جاءت المذيعة تقرقع تارة بكعب حذائها وأخرى بعلكتها لم تنتبه للمصيبة بل اخذت ورقة نشرة الاخبار التي شوهها الفأر وراحت تقرأها كما هي، وعندما تصل الى كلمة قضمها الفأر تلفظ كلمة (شقّ) مكان الكلمة المشقوقة، فقرأت الخبر على النحو التالي «.. عواصم شق وزير الاعلام ظهر امس أخيه معالي وزير اعلام... شقيقتنا على مائدته...) وقبل ان تنهي الخبر شقت السماء مدافع شقيقتنا ثأرا لوزيرها المشقوق حسب الخبر، وهكذا اشعل فأر ومذيعة حرب (بسوس) لا نهاية لها بين الاشقاء، في هذا الوقت خرج مديرنا مرعداً مزبداً عاضاً على ما تبقى من لسانه حتى قطع كل مقدمته، هربنا من هول المشهد ممسكين أحذيتنا بأيدينا، اخترقتني لحظتها العبقرية فحاولت تهدئته بأن قلت له: لا تخف سيدي المدير، اطمئن انها فرصة أخرى لك في الترقية ألا تذكر انك حين فقدت جزءاً من لسانك وعجزت عن نطق حرف واحد رقوك الى مسؤول قد الجحش في الاعلام، أما الآن وقد عجزت عن نطق كل الحروف فسوف يرقوك الى منصب مندوب الأمة الى مجلس الامن، هكذا فلتت مني العبارة، أظنه لشدة غيظه شتمني.. لكننا لم نعد نفهم منه ولا كلمة فتابعنا هزيمتنا (زي الكلاب) الشاردة، بينما رفعت الفئران رؤوسها ضاحكة من ضجيج معاركنا التي دائماً تنتهي بالهزيمة، وبينما كنا نتابع ركضنا، فاجأتني نوبة حب الانتقام ولما اختلط عليَ الامر في تفريغ نقمتي ولم أجد جرائد أمزقها رأيت تمثالاً ضخماً جداً لأحد الأبطال صعدت الى رأسه ورحت أدوس بأقدامي على رأسه دون أن يطأطئ فأبطالنا لم يطأطئوا رؤوسهم رغم كل الهزائم، كنت أظن أني سأنجو بجلدي من عيون رجال الأمن كون الجميع ينشغل الآن بحماية الحدود وفاتني ان الأمن الداخلي هو الأهم عندهم، فقبضوا عليَ متلبساً، وبعد تحقيق طال وطال معه ابداع فنون التعذيب وجدوا الحل بأن يفقأوا عيني تخليصاً لي من عقدة حرف العين تلك مأساتي فإياكم وحرف العين فهو ثروة عظمى للأمة وذخيرتها الى العولمة حتى لو فرضت هيئة الأمم المتحدة علينا تغيير لغتنا.

بعيدا عن العاصمة

أحمد محمد الرحبي★

أخيرا أحس درويش بانقضاء أطول ليلة عاشها في حياته. وعلى الرغم من الظلمة المرتخية في فضاء القرية، إلا أنه بدأ يشعر بالفجر وهو يخفق في صدره. وها هو يهم من فراشه ويمسك بـ(السطل) المعد منذ يومين بما يلزم للاغتسال: صابون معطر وليفة وغسول للشعر، بينما يغطي العدة، فوطة جديدة يقتنيها لأول مرة، حيث كان الإزار يفي بالغرض في ما مر من سنين عمره. ها هو يندفع في الظلمة بين النخل الساكن، وعند وصوله حتى ضفة الساقية أسفل منزلهم، وقف يتحسس مكانا ليضع عليه (السطل). كوّم الإزار وفوقه القميص ثم تمدد عاريا داخل الساقية بدون وجل من انكشاف عورته على أحد، إذ كان شديد اليقين بأنه أول القائمين في القرية، بل في كل القرى المحيطة وما جاورها من قرى المناطق الأخرى. لا أحد غيره والنخل النائم في الأعالي وأصوات الجداجد في أحلامها. ومع ذلك، ما فتئت حركة راجفة تسري في أوصاله ثم تتملكه في قبضتها القوية، فينفعل بها جسده ويهوي خائر القوى إلى قاع الساقية. أخذ يفكر في الساعات القليلة القادمة عندما سيحل ضيفا على العاصمة البعيدة. سيعبر في شوارعها وسيختلط بناسها المتعجلين دوما، وهناك، بجانب الشارع المزدحم، مقابل إشارات المرور مباشرة، وتحت الجبل الأجرد، سيقضي اليوم الأول في العمل.

ذهب إليهم بعد أن أخبره جارهم الموظف عن إعلان نشر في الجريدة يدعو لشغر مهنة فراش، فوافقوا عليه من أول زيارة، هكذا وبدون أية واسطة، وهو الأمر الذي ظل ينغص لبابه. ولولا رؤيته للفراشين وهم يتحركون في أروقة الدائرة وقد طمرت السكينة وجوههم، لأخذته الحيرة وقلبت رأسه. خطيبته صفية لها فضل أيضا في تهدئته، إذ وعدته بالاتصال حال وصوله إلى هناك.

انحنى فوق (السطل) وتناول الليفة والصابون ثم وقف يفرك جسده الطويل. حك برفق على شواربه التي شذبها قبل ذلك مرارا حتى غدت خطا دقيقا فوق الشفة. كان نصف نائم، نصف حالم، نصف واثق من أي شيء وعاريا تماما... ثم عاد ليغوص في الماء ثانية. لم يشعر مرة بأن جسده كان بحاجة للنظافة مثلما يشعر الآن، ولم يسمع أبدا من يحدثه عن ذلك من قبل. كل أهل القرية ووالدا خطيبته يحثونه فقط على البحث عن عمل في العاصمة. قالوا بأن العمل في مزرعة أبيه، أو في مزارع الغير لا يسمى عملا. وإذا كانت دراسته كللت بالفشل، ولم يكن لأية معجزة أن تسهل مسائل الرياضيات والفيزياء وتهدي عقله البسيط لحلها، فإن ذلك لا يعني أن يقضي كل حياته في القرية. وما قاله والدا خطيبته قاطعا لا يقبل الشك: العمل في العاصمة ثم يأتي الزواج بعد ذلك.

عاد ليقف ويمسح على جسده الذي طال كثيرا بعد أربع سنوات في الثانوية وخمس في حقول القرية. خدوش توزعت في جسده هي حصيلة خمس سنوات من الفلاحة وصعود النخل، ولكنه يتمنى الآن لو أنها تذوب مع رغوة الصابون ليطفق نظافة. ففي اليوم الوحيد الذي قضاه في العاصمة، وعلى الرغم من نظافة كل شيء فيها، إلا أنه ما انفك يشعر بوساخة ما غير مرئية. أقلقه ذلك وكأن الأمر يخصه وهو المسؤول عنه، ثم أخيرا ساوره يقين بأنه هو مصدر تلك الوساخة، ما جعله يفكر بلوازم الاستحمام ويقرر شراءها.

أغمض عينيه وأسلم جسده للماء فسالت رغوة الصابون متوهجة بالضوء الذي بدأ يغمر قمم النخيل. فكر في كؤوس الشاي التي سيغسلها وفي الراتب وأجرة المواصلات وفي مساعدة والديه ومهر الزواج. فكر أيضا في السنة القادمة وما بعدها وفي عدد آخر من السنوات ثم وقف للمرة الثالثة على ضفة الساقية ليفرك شعره وهو كما كان: نصف نائم، نصف حالم، نصف واثق من أي شيء وعار من أي شيء. وكانت الديكة قد بحت حلوقها وذهلت الجداجد من هجوم الصبح فصمتت، عندما أشرفت النسوة على الساقية لجلب الماء فوقعت أعينهن على جسد درويش العاري، لينتشرن بعدها ذاهلات وهن يولولن بالعار والفضيحة، وعندما رأى صفية تشيح عنه بوجهها وتهرب مع النسوة، أحس كما لو أن جذع نخلة تهشم على رأسه. وما حدث بعدها أن سقط سطل النظافة في الساقية فتستر درويش بإزاره القديم وأقفل عائدا إلى البيت وهو خائف من كل شيء.

جلس ينتظر انقضاء النهار مرتجفا في كل لحظة تمر، وكان ذلك أطول نهار في عمره، إلا أنه انقضى على كل حال. وتحت جنح الظلام، فر درويش من القرية مندفعا صوب الجبال البعيدة... وأبعد ما يكون عن العاصمة.

★ قاص من سلطنة عُمان يقيم في موسكو

سارق الفرح

علــي المسعــودي*

«يا حب... يا طائر الغيب...»
أعرف من وميض عينيك الصغيرتين البريئتين... انك كاذب، التمثيل يبدو واضحاً في حركة أهداب جفنيك، فمك الموشك على الابتسام، جسدك الناعم الذي ما زال يحتفظ ببقايا الحركة الشقية... سأنخدع بك، سأسرق منك بعض احساس الفرح، واسمح لك أن تسرق مني بعض احساس الدفء.

* * *

على الخط الاصفر وهو يلامس أطراف أصابع الخط الأسود، طرحت نفسي... مستسلماً لاحساسي العميق بالكذب.
احدى عيني ترتاح في الظل... الأخرى تخاتلها الشمس. أغمض واحدة، وافتح أخرى... انتظر حناناً مقترحاً سيغطيني بعد لحظات... ما زالت عظامي موحشة، يلطمها البرد ويغطيها الثلج، وتعصف بها الريح... عظام عارية كصخور جبل اكلتها الرمال المتحركة.

* * *

ذاهب اليك أتهجى وجهك، أقدامك، خدك الذي يلامس المخدة، وخدك العلوي... غمازتيك... سأهبك حزمة أبوة، لتهبني نفحة طفولة. سأكون أباً يحمل، وابنا محمولاً. سأكون الواهب والموهوب، الريح تعصف في ضلوعي... قد تستكين قليلاً.
أمك تنادي وقد انطلت عليها كذبتك:
«الولد نام... الشمس أحرقت وجهه. لقد تعب... احمله الى سريره كي يرتاح»!
كنت على حافة اليأس، لكن أمي روجت لكذبي... بصدقها الخاص. فرحت بنجاح خطتي. شعوري المتراكم بالاغتراب، بالرحيل، بالانزواء، بالجفاف... يجتاحني الدفء بطيئاً... بطيئاً اسمع أمي تقول شفقة:
«احمله بسرعة وضعه في سريره، الشمس أحرقت وجهه»، يقترب مني، أسرق النظر لأعد خطواته.
جسدي يرتعش!

* * *

اقترب منك مبتسما، نشوة الاحساس تنفجر في داخلي، وفي ركن بعيد في نفسي يرقد طفل منذ زمن طويل ينتظر والده كي يحمله... أضع كفي تحت خدك، أدفع ذراعي تحت رأسك، ثم أطوقك باليد الأخرى من قدميك...
أقرّب رأسك من صدري... أذنك بقرب دقات قلبي... وتبتسم ابتسامة مخاتلة. أداعبك بكلمات أريدك تسمعها، فتنفرج شفتاك الناعمتان الورديتان الدقيقتان الرقيقتان عن ابتسامة تكاد تكتمها... ابتسامة ترجّ صدري، وأكتمها على حواف فمي. أبدأ رويدا رويدا سرقة المشاعر. لم تأتني موهوبة، فاحتلت لأنالها، أغمض عيني بشدة، ليظن أنني في عميق بئر النوم.

* * *

أحمل نفسي... أحمل الولد القابع فيّ منذ ثلاثين عاما ينتظر... سأحملني وأعطي نفسي حنانا لم يتوفر من الآخرين. بذرة الاغتراب المدفونة في تربة روحي، كبرت، وأثمرت، بعض دفء، بعض حنان، بعض عطاء، بعض عطف، بعض محبة، واجتمعت لتكون سيلاً يجرف في جوفه بقعة حرمان قديم.

* * *

أرخيت يديّ ورجلي، أرخيت جسدي كله... خبأت نبضي... ربطت قلبي.
واستجمعت غرفه استعداداً لشلال سيأتي الآن منهمراً...
امتدت يد أبي أسفل كتفي... اليد الأخرى... أسفل ساقي جمع ساقي، وحمل رأسي اليه... أذني الآن تسمع حديث قلبه... كان قلباً كتوماً... لا يفصح... أطير في فضاء رائحته، في ملكوت ذراعيه، صدره سريري... لحيته غطائي، والفضاء غرفتي... ابتسم ابتسامة واسعة، بقلبي، وصلت السرير الآن... الآن سيضعني بهدوء... ويقرأ البسملة... سمعته... سمعته... لكنه كان متذمراً!!

* * *

أعرف يا ولدي... أعرف انك كاذب... ويروق لي كذبك... أعرف يا طائري... فأنا طير مثلك جئت من الغياب، اختلست المشاعر اختلاساً... فقد قرأت في موسوعة العلم أن تأثير جاذبية القمر على طفل رضيع أقل بـ١٢ مليون مرة من التأثير ذاته الواقع على الطفل من قبل أمه التي تضمه بين ذراعيها على مسافة ١٥ سم منه. احملني يا ولدي لأنني سأحملك!

* كاتب من الكويت

.. حلم بائد

سعيد الحاتمي*

مفتتح

قبل أن أموت كان لي وجهان ،فقدت أحدهما وكان الآخر مشروخا..ما أصعب أن تموت بوجه مشروخ!!!

في مثل هذه الساعة من كل شهر يتسلل القمر بكامله عبر كوة صغيرة تستقر في أعلى الجدار من جهة الشرق ، وحين تحدق بالظلام لن ترى إلا أجسادا مقذوفة بعشوائية في أحلامها البائسة تشخر بعمق وملل.. في الصباح تفتح منطقة الرسيل شدقيها مبتلعة أضعاف من يتكومون الآن بهذا الجحر ... الساعة الموكل بها تنظيم العالم لم تكلف نفسها يوما أن تلد بين عقاربها تراتيل جديدة لهؤلاء القادمين من الداخل يبحثون عن فرصة عمل بالعاصمة.. ما يستيقظون عليه اليوم ينامون عليه بعد عام، وما يتناولونه صباحا هو ذاته ما سيسكتون به أمعاءهم قبل أن يأخذوا أماكنهم مبكرا على أرضية الغرفة

– عليك أن تجد متسعا برأسك يجنبك دهس هذه الأجساد في طريقك للحمام

ما أحد سواك أيتها (الأنا) تحاول أن تعيش يقظتها الساعة. صراصير الليل أرواحها غادرت العالم وروحكِ الوحيدة من أرسلها الرب الآن .. متطرفة أنتِ في التعاسة ، وإلا فأية ظروف لعينة تجعل من أمر استيقاظكِ في مثل هذا الوقت أمرا اعتياديا!!.. نادل المقهى الوحيد في هذه المنطقة لا يغلق أبوابه قبل أن يتأكد من تناولكَ وجبة لم تستطع أن تحدد لها اسما .. ماذا يجب أن نسمي ما نتناوله بعد الثانية صباحا؟؟

– وكيف أستطيع منع هذا الليل من أن يدهس ذاكرتي المأفونة موتا منذ الأزل؟؟

حين تنخلع من موتتك الصغرى كما في كل مرة سوف تسند جثتك على الحائط وتبدأ في خلع ملابس العمل– كما تسميها– في الوقت الذي ستظل فيه عيناك تمارسان لعبة الإغماض المتقطع والقلق.

.. حين تستقران سوف تتذكر رئيسك في مصنع الإسمنت وكيف يمارس ساديته عليك ..لن تنسى أن تعد ما تبقى لديك من مال، وعليه فلن يفوتك أن تستحضر كل الأفواه المفتوحة نهاية كل شهر في انتظار ما يسمونه راتب.. ستستغرب كيف يستطيع والدك أن يوزعه عليها جميعا!!..«تتمتم» هل ما زال أبي يفكر في إضافة فردا آخر إلى قائمته العشرية؟.. في النهاية لن تكلف نفسك التفكير في كيفية تدبر الأمر إن كان جوابه«بنعم».

–لم تعد ذاكرتك سوى نتوء زائد عن الحاجة...

فكر جديا في التخلص منها.

سيمضي الليل كسابقيه يركلك يا أناي المشرذمة كعلبة فارغة فقدت شكلها على قارعة الهلاك..لن يعدم الديجور وسيلة بأن يجعلك تتقيحين شعورا مزريا بعبثية وجودك رقما على يمين تسعة أرقام تصطف في نسق غير مستقر.

الأشياء في حقيقتها تتعملق أمام عيني، والقدر الدجال بحرٌ لجيٌ من فوقه بحر وأنا قارب أحمل ثقوب العالم في جيبي....ما فكر والدي طويلا قبل أن يسألني مفاتيح الدنيا التي أغلقت في وجهه .. كان ثمة انقباض يمارس سطوته علي منذ عام ، حين عاد بعد أن كان يخدم في جيش أحد الدول التي يسمونها شقيقة..سرحوه مع بني جلدته حين ظهر لهم شقيق آخر كفاهم مؤونة الجيوش.

أبوي.. والجامعة؟؟؟؟

يا ولدي أنت شايف الحالة ، وأنا ما عاد فيني حيل أدور شغل

كان الوقت عصرا وكنت مراهقا بحضرة درويش أخاتل جداريته التي أهدانيها معلم اللغة العربية بعد أن حقنني بحلم دخول كلية الآداب..

والدي قال «العمل بأحد مصانع الرسيل اختصار للطريق وهو حلم للكثيرين أيضا .. أنا سأحققه لك بعد أن دبرت لك عملا بمصنع الإسمنت».. والدتي كانت تصلي العصر وترسل دعوات مبهمة تيقنتُ مؤخرا أنها ظلت طريقها..

بعد يومين غادرت المدرسة... حملت أغراضي... كفكفت دمعة أمي... ورسمت خطا للغياب

– من الحمق أن نتخلى عن آخر ما نملك.. سأحتفظ بذاكرتي

(قد نكون يوما ما نريد)

يحشد العالم بأسره وبشكل جنائزي قيامته عند أول منعطف مظلم في جهة معينة من الروح. وجع أزلي تتموضعه المخلوقات قاطبة على حافة جرفٍ هارٍ، وفي الضفة المقابلة أتقلب على جمر اليأس وحيدا..

الذهاب إلى الحمام خطوة أولى يجب القيام بها .. في البداية سأريق هذا الذي يجعل شيئي منتصبا بعد أن أصبح التفكير في الزواج بامرأة تحتفي به ضربا من الهذيان.. علي أن أغسل قرف

* قاص من سلطنة عُمان

يوم ولى والاستحمام لبؤس آخر قادم في آن.. لا بد لي أن أخلد هذه اللحظة بإتخاذ قرار لا يقل حسما عن قرارات نابليون التي كان يتخذها في حمامه.. سأقرر ماذا يجب علي أن أتناول لوجبة لم أحدد لها اسما.....

عندما وضعت يسراي خارج الحمام كان صوت يشبه الخوار ينبعث من مذياع يطاول إحدى الجثث الموجودة بالغرفة.. أحدهم مسترسل في تمجيد منجزات واحدٍ من المجالس العربية .. خيل إلي للحظة إنني بدأت أشعر بالغثيان.. تذكرت أنني لم أتناول شيئا منذ الظهر ، وعليه فلن يكون هذا الشعور منطقيا .. أخذت أستحضر كرش المتحدث التي يزداد حجمها بعد كل مرة يظهر فيها على شاشات التلفاز.. كفاكم تطبيلا أيها الحمقى.. العالم ينكسر في دواخلنا وما عادت منجزاتكم بحجم ما خسرناه.. حبات العقد استمرأت السقوط تباعا وما عدتم تملكون سوى الإصغاء لرنة سقوطها في كيس حثالة من اللصوص...بإبهام رجلي اليمنى دعست زرا في المذياع كان كفيلا بإخراسه إلى حين..

روحي تضج بالحنين إليك يا أمي والوجع المركوز بداخلي يلتهم ما تبقى لدي من صبر .. ها أنا أصاب بتبلد رهيب في كل شيء.. ما عدت قادرا على كتابة شطر واحدٍ من الشعر. ربما لم يبق غير الضياع نكتبه يا أماه.. أعلم أنك في هذه الساعة تتلمسين سجادتك وتحاولين استجداء الأعالي.. سأحاول الليلة أن أكون مطيعا لها.. سأفترش السجادة التي أعطتني وسوف أطرق بابا للسماء حين الحلم ينكفئ أمامي، عبثا أجرب أن أبقي عيني مفتوحتين.............. ركعة أولى.

أعلم جيدا أيتها السماء ان طريقي إليك ما كان سالكا يوما .. كما تعلمين لا أعود إلى هذا الجحر قبل السادسة مساء.. أنام بعدها وأستيقظ بعد الثانية صباحا.. في المصنع لا يعرفون إلا طريقا واحدا،لذلك لا يسمحون لنا بالصلاة..مع كل هذا لا أحسبه مبررا يكفي لتخليكِ عني بهذه السهولة.. أنا لم أحلم يوما بأن أكون عاملا في مصنع ولا مشردا بين مجمعات العمال .. لم أعشق يوما غير درويش.. كنت أتمنى أن أكون شاعرا جميلا. وكان أستاذي يؤكد لي ذلك....

ألم تدركي حجم الموت الذي كان يمضغني حين عجزت عن حضور أمسية شعرية الأسبوع المنصرم لعدم قدرتي على دفع أجرة سيارة إلى نادي الصحافة!!.. لماذا تتلذذين حين لا أستطيع شراء جريدة كي أوفر ثمن فستان لأختي الصغرى طلبته منذ عام!!.

عفوا أيتها السماء.. لا اعتراض على مشيئتك . ولكن لماذا أحلامي قبل أن تولد تنكفئ الواحد تلو الآخر

ما عدت قيسا وما عادت ليلى تكنس منابت الوجع....... ركعة ثانية.

ككل ليالي العجاف لا بد للذكرى أن تمسد قليلا على الجرح لتطمئن أنه ما زال ينزف. الليل يتعاظم ولا امرأة تنفث حبها في دمي . ما حاجتنا لليل أن لم يكن من أنثى تملأه!! . قارورة الترياق سقطت ذات عصر على أم حلمي فانكسرا معا.. أيتها السماء. ما عادت ليلى من أجلِ لعينيها ابتهال صباحاتي ، وما عدتُ لها قيسا يخضب مسامعها شعرا... حين ذهبت لزيارة أهلي منذ شهرين كانت نساء الحارة يلكن مع قهوة العصر في (حوش) منزلنا أمر زيارة بعض الأغراب لمنزل الجار علي.. انبرى صوت إحداهن « واحد من سمايل جاي يخطب ليلى.. يقولوا زميلها في الجامعة».

لم يكن كل ما جرى ليشعرني كم أنا منهزم أمام ما يحدث مثلما شعرت وقتها. كان الكون قاربا فقد توازنه ، والأرض كفٌ خشنة تسقط على وجهي ، وأنا مكبل يتلقى الصفعات.كانت تقول لي حين لا أستطيع رؤيتها «باقية سنة وندخل الجامعة.. وراح تشوفني كل يوم».

انتقلت ليلى إلى الجامعة وانتقلت أنا إلى شرنقة بؤس عالم منسي حد انفلات الذاكرة... أيتها السماء يصهل الآن فقدُ ليلى في دمي كجلمود صخر حطه السيل من علٍ...لتكملي تواطئك ولتحمليها بعيدا عن كتلة الاحتقان المغروسة على يسار الصدر.. آفات العالم تنتظرني بالخارج .. وما عاد ثمة مكان لوجع آخر.

* * * *

على نفس الطاولة ، وفي الوقت والمكان المعتادين وضع نادل المقهى المقابل لمعهد التدريب الوطني آخر شطيرتين لديه بمجرد أن لمحني أعبر الشارع المقابل. القهوة ترف مر لا أقدر عليه هذه الساعة ،لذلك طلبت منه أن يحضر لي كوبا من الماء.. جهاز التلفاز كان يعرض مشاهد نهب لمدينة سقطت قبل أيام حين انشغل أهلها بعناقٍ حارٍ مع المحتلين. أطبقتْ شفتاي تمتصان قطع المخلل بشراهة كي تتخلصا من مرارة المأساة التي أخذت تستيقظ مبكرا في حلقي.....

حين غادرت المقهى بدت لي غلا في ساعة متأخرة فارغة وأنا سيدها الوحيد.. الشارع الممتد جهة الشرق ينام في ظلمة موحشة لم أكن وقتها مهيئا لتبين بوادر انقشاع في نهايته.في زقاق مقابل لمحت عيني المدربة على الرؤية في الظلام شابين يداعبان بعضهما البعض بإروتيكية، يتجهان ناحية احدى العمارات.كنت قد ألفت المنظر أكثر من مرة..لذلك لم أعبأ كثيرا بما لمحته.. قطعت الشارع في الوقت الذي هبت فيه نسمةٌ باردة مزقت قليلا من رطوبة الجو الرابضة على صدر مسقط ،في حين انتعشت على إثرها بعض الأكياس والعلب الفارغة فهبت متدحرجة على قارعة الطريق..

ما تراجع في مداه فانساق في مدى الآخرين

سمير عبدالفتاح*

في قعر المكان أرخى فكرته.. تيقن من استناده على حيزه وأرخى الفكرة التي حملته من المنزل الى المقهى.

في المكان نفسه المضمن عدة فتحات لمطاعم شعبية وبجوار جدار يفصل بين بابين حديديين وعلى كرسي ثبت حيز جسده.. ثبت احدى قدميه على الأرض والاخرى ارتقت القدم المثبتة على الأرض وأخذت بالاهتزاز، بينما ثبتت يده اليمنى كأس الشاي على مسافة قريبة من مسند الكرسي، واليد اليسرى ثبتت السيجارة أقرب الى فمه.. ونظراته ارتخت بسكون في الفراغ المقابل له تاركةً للذاكرة فرصة للاشتعال.

ثبت الأفكار- التي لم تزل تزاحمه وتبقيه ضمن حيز ما- في منطقة قريبة من ذاكرته.. ثم ترك الفكرة التي كانت تقوده- عبر المسافة بين منزله والمقهى - تتلاشى بهدوء.. تأكد من وجود الورقة الصغيرة في جيبه وهو يستعد لادخال نفسه في الفراغ حوله.

انتهى من تثبيت العالم حوله ثم أخذ يجتاز المسافة بين حيز يقظته والفراغ ويتأمل الطرق التي قطعها عبر الجزء الأخير من حياته.

في جانب من حيزه- المتشكل من تفاصيل حياته- آثار للطرق التي قادته للاستكانة على كرسي المقهى الحديدي.. طريق أول يمتد بين باب منزله وانتهاءً بالكرسي الذي يجلس عليه الآن في المقهى في طقس يومي متكرر ممتد بين حياته الاولى والجديدة، طريق متكون من الشارع الترابي والاحجار وخطوط الاسفلت والبلاط وفتحات المتاجر والمطاعم. وطريق ثان يمتد عبر تفرعات حياته الاولى بداية بقصائده الأولى مروراً بالجرائد والمجلات وثلاثة دواوين شعرية تحمل اسمه انتهاء بالكرسي الذي يجلس عليه في نفس الطقس اليومي المكرر.

وطريق ثالث- يتقاطع مع الطريق الثاني بداية من المنتصف- ابتدأ من علاقة حب وانتهى بفقدان المرأتين اللتين ارتبط بهما، الاولى برابطة الزواج والثانية برابطة الحب. وطريق رابع غير مكتمل أخذت معالمه تتشكل من رغبته بالعودة لقريته البعيدة التي ولد فيها.

مد الطرقات الأربع أمامه وأخذ يغزلها في نسق واحد وهو يحتسي الشاي ببطء.. ثم أخذ يلوك الصور في ذهنه.. صورة قريته البعيدة.. صورة قلم وأوراق ممزقة.. صورة ليلى وندى.. صورة منازل متجاورة بينها منزله.. صورة أليفة لشخص في بداية العقد الرابع يرتدي بذلة كاملة ملامحه مشوشة ويحمل دائماً في جيبه دفترا صغيرا فيه مشاريع قصائد تحتاج للاكتمال.

وضع كوب الشاي الفارغ على الطاولة أمامه وأخرج سيجارة من جيبه واشعلها وأخذ ينفث دخانها ببطء وهو يعيد ألبوم الصور الى المنطقة الخاملة في ذاكرته تاركا الفراغ يغوص فيه.. صورة ضبابية فقط لم تتوار واحتلت جزءا من الفراغ في عقله- صورة ضبابية تحوي اشارات عن الطريق الذي سيعود منه لمنزله بالإضافة الى بعض وجوه يعرف أسماءها وصلتها به- صورة ضبابية هي ما يفصله عن عالم آخر يحاول جذبه من عالم الواقع الى عالم الجنون.

حمل جسده وانزاح به خارجاً من المقهى.. أودع جسده أقرب دكة حجرية وأخذ يتأمل حيز الشارع بدون تركيز كأنه يحتسي الفراغ- الذي يغمر أجزاء عديدة من الشارع- وفكرة إجراء مقارنة بين فراغ المقهى وفراغ الشارع لاختيار أحدهما ليملأ به عقله تراوده. تبعتها فكرة قياس الطرقات الاربع في عقله.. لكن عدم تمكنه من ايجاد وحدة قياس مناسبة جعله يغوص في الفراغ.

أخذ يزحزح جسده قليلاً مجبراً اياه على النهوض والسير بدون هدف حتى وجد نفسه في فتحة الشارع الذي ينتهي الى منزله.. لم يعلق كالعادة على كروية الارض ولم يحدد كذلك موقفه منها.. فقط هز رأسه عندما لمح منزله وفكر بأنه من المفيد أن لا يثبت كروية أفكاره.. أو على الاقل أن تكون لكل طريق- من طرقه الأربعة- كرويته الخاصة.

أنهى التماس مع العالم بوقوعه بين اليقظة والنوم، والصور تتسلل من المنطقة الخاملة وتجتاح كل خلايا عقله، حاول إيقاف حركة الصور لكن النوم سلخ منه القدرة على فعل أي شيء.. فأخذت الصور تقوده أيضاً داخل عالم الكوابيس.

* قاص من اليمن

بدون جوارب تفصل بين قدميه وحذائه زحزح جسده الى المقهى وخيط دم صغير متجمد يظهر في ساق قدمه اليمنى.. كان قد أضاف- قبل قليل- لتفاصيل الطريق الاول- الممتد بين منزله والمقهى- حفرة صغيرة تعثر بها وسقط على الأرض.. بذل مجهوداً في محاولة إدخالها في ذاكرته حتى لا يتعثر بها عند عودته للمنزل، لم ينتبه لمتجر جديد- فتح في الركن الايمن للزاوية التي تربط الشارع الترابي بالشارع الاسفلتي- فعبر تقاطع الشارع الاسفلتي وعاد للجهة نفسها بعد شرائه من المتجر- المقابل لفتحة الشارع الترابي- عدة حبات سجائر من النوع المتوسط الجودة.

كانت الحفرة تشغله بمزاحمتها لتفاصيل الطريق بين منزله والمقهى.. استبعد تماماً التفكير في الهدف من حفر الأرض عند تلك النقطة او التفكير بمن قام بالحفر وانحصر تفكيره في كيفية تفادي الأثر المتخلف عنها عندما يتم ردمها. مباغتة ظهور الحفرة له كان اكبر من ذاك الألم المتولد لجرح ساقه لذا لم ينتبه للدم إلا عندما رفع قدمه اليمنى ليثبتها على قدمه اليسرى أثناء جلوسه في المقهى.

وضع السيجارة المشتعلة جانباً وأخذ يتفحص الدم المتجمد وهو يفكر ان كان للحفرة دور في جراحه.. او ان الدم المتجمد يخص شخصا آخر.

تناول السيجارة المشتعلة والحفرة تتحول الى ثقب فضائي أسود يلتهم الطريق الاسفلتي والترابي وتجعل المسافة بين منزله والمقهى عبارة عن حفرة وخيط دم متجمد.. مما ترك له مزيداً من المساحة للطرق الثلاثة الباقية ليفكر فيها بهدوء اكثر.

رتب الطريق الثاني بنفس الفكرة.. فكرة الاستفادة من الحفرة.. أزاح بعض أجزاء من الطريق واستعاض عنها بحفرة.. حفرة وقع فيها ذاك الشخص - المرتدي لبذلة كاملة- الذي يزاحمه في أفكاره، والتمزق - جراء الحفرة- أمسك بدفتر الشعر الذي يحمله ذاك الرجل في جيبه عوضاً عن أوراق الديوان الثالث، والدم الذي سال كان يخص ذاك الشخص. لكن سرعان ما عادت أوراق الديوان الثالث تتطاير أمامه، ثبت في ذهنه صورة أوراق الديوان الثالث الممزق وانتزع صفحة الاهداء ووضعها في جيبه ثم حرك صورة أوراق الديوان وترك الريح تحملها بعيدا.

انتقل الى الطريق الثالث لكن الدم الذي انبثق بغزارة عندما حاول تخيل حفرة في منتصف الطريق أجبره على الانتقال للطريق الرابع- غير المكتمل- المؤدي لقريته البعيدة.. ثم غاص في الفراغ.. ارجع الصور الى المنطقة الخاملة في ذهنه واتسعت حدقة عينيه وأخذ يرتشف الفراغ الممتد في دائرته..

غمره فراغ هائل بدون أفكار او صور.. فراغ هائل لا يقطعه سوى بعض اوامر لليد لتضع السيجارة في الفم.. وأوامر للفم بامتصاص السيجارة بهدوء.

تسرب الفراغ ببطء وأخذت معالم الطريق الاول بالظهور في مدى عينيه كأنه يستيقظ من نوم جديد.. نوع جديد من النوم بدأ يأتيه منذ بداية تشكل الطريق الرابع.. نوم عبارة عن فراغ هائل يمسك بكل خلايا جسده وأفكاره باستثناء منطقة صغيرة تشبه المنبه.. منطقة صغيرة هي التي تدخله النوم وتخرجه منه بدون أي تدخل واع منه..

حمل جسده وانزاح به الى الزاوية في ركن الشارع.. أرخى قدميه فتكوم جسده ببطء.. اختفاء خيط الدم المتجمد- نتيجة عدم وقوع ساقه اليمنى في مدى نظره- دفعه لتحسس ساقه وعندما تأكد من وجود بقعة الدم المتجمد أخرج ورقة الاهداء من جيبه وتأمل الكلمتين الوحيدتين في منتصف فراغ الصفحة، خيل اليه أن خيط دم لا مرئيا ارتسم في منتصف فراغ الورقة فأخذ يتحسس الورقة باحثاً عن برواز بقعة الدم لكنه سرعان ما أعاد الورقة الى جيبه دون أن يكمل تحسسها.

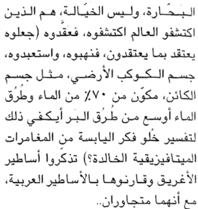
أعاد الطريق الثاني للجريان في عقله وانتقل مباشرة الى نهايته بدون البداية كالمعتاد بقصاصات الجرائد والدواوين الشعريين المطبوعين واجتاز الخيط الرفيع الذي يفصل الطريق الثاني عن الثالث. ارتسم في شفتيه شبح ابتسامة وهو يتذكر ارتداءه للبذلة الكاملة ذاك اليوم وذهابه للمطبعة وأخذه للنسخة الاولى لمراجعتها واعطاءه النسخة الاولى من الديوان الثالث لها.. اختفت الابتسامة عندما قرأت الاهداء «حبي ندى» وبروز ليلى زوجته من ورائها.. ثم الدم الذي سال وتمزيقه للديوان وارتسام الطريق الرابع بالعودة للقرية.

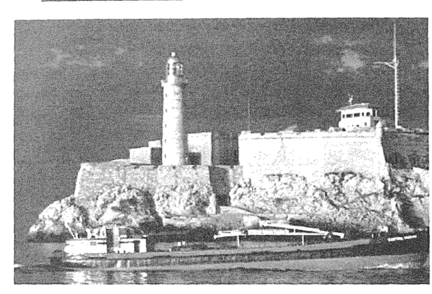
وزع ثلاث ابتسامات باهتة على طرقه الثلاثة، اتبعها بكلمات مبهمة متقطعة وهو يغور في الفراغ.

نهض بتراخ.. وترك قدميه تقودانه عبر الفراغ الذي يتكور أمامه بلا انتهاء.

كوبا.. هذا هو جسمي!

خليل النعيمي*





البحّارة، وليس الخيّالة، هم الذين اكتشفو العالم اكتشفوه، فعقّدوه (جعلوه يعتقد بما يعتقدون، فنهبوه، واستعبدوه، جسم الكوكب الأرضي، مثل جسم الكائن، مكوّن من ٧٠٪ من الماء وطُرُق الماء أوسع من طُرُق البَر أيكفي ذلك لتفسير خُلو فكر اليابسة من المغامرات الميتافيزيقية الخالدة؟) تذكّروا أساطير الأغريق وقارنوها بالأساطير العربية، مع أنهما متجاوران..

ولربما كان «البعد المحيطي»، أو فضاء الماء اللامحدود، عاملاً أساسياً من عوامل النهضة البورجوازية الغربية، وتحرر فكرها من قيوده المحلية وهو مالم يحصل، بعد، في العالم العربي المنغلق على «يابسته» عندما أفقت على شواطئ «كوبا»، بعد ست ساعات من النوم الاضافي، بسبب التفاوت الزمني بين باريس و«هافانا»، كان رأسي مملوءاً بهذه المفاهيم الغريبة التي غزّته

كانت عيوني صامتة، ورأسي يتكلّم! الكلمة الوحيدة التي انطلقت مني، بصوت مسموع: «صباح الخير أيها العالم»!

في الصباح الدافئ لكوبا، سأمشي، وحيداً، على الرمال البيض في شاطئ «فاراديرو»: جنة كوبا كما يسمونها! وهي، في الحقيقة، جنة الغربيين الهاربين من جحيم مدنهم المليئة بالزحمة والتلوّث والضباب.

هنا، أكاد أقبض، حسّياً، على شعور المستعمرين الأوائل، الذين هبطوا هذه الأرض بعد طول «بحار»، حيث الماء والخضرة والوجه الحسن، وأكاد أسمعهم يصرخون: إنها الجنة! في «فاراديرو» وجدت مدينة نظيفة، مرتبة، وأهلها لطفاء، مع أنها في بلد فقير ومحاصر وأتعسني أن أتذكر شوارع المدن العربية التاريخية المليئة بالتلوّث والقذارة والإهمال، علاقة الكائن بالمكان لا تحكمها الثروة، فقط، إذ لا بد أن يكون لها بعد آخر، بعد خفيّ، مثل مَنْ يعتني بجواده في الصباح الشفيف لفاراديرو، سأستيقظ على تغريد الطيور وسأكتشف أنها لا تغرّد، كلها، في وقت واحد لكل منها رتبة وأوان يبدؤها ذو الصوت الخيطي الحاد، مثل صرير مغزل عتيق، بعده يأتي صوت أقل حدة، وأكثر رخامة، لكنه صغير، يختفي بمجرد سماعه وما أن يتلاشى هذا الصوت الجميل من الوجود، حتى يتلوه تغريد محنن يرتفع تدريجياً إلى أن يخزني في القلب ومن بعد، يعلو غرد متناسق، ذو طبقات، يتعالى بانتظام إلى أن يصل الشمس التي لا زالت نائمة، وكأنه يريد أن يوقظها، حتى لا تتأخر عن الشروق.

وستستمر سيمفونية التغاريد، هذه، في فجر «فاراديرو» إلى أن يطردها نور الشمس الذي يبدأ غزْوه للكون بعد انبثاقه من المحيط، الطيور كالكائنات، إذن! لها مسامع ومقامات، وكنا نعتقد، جهلاً، أن الكون «مفْلوت»، وأن الإنسان، وحده، قام، أو أراد أن يقوم، بتنظيمه! عبثاً كنا نعتقد وما زلنا.

على ضفاف المحيط، يبدو انتظار الأهالي لمن سيأتي من جهة البحر واضحاً وأكيدا وهو ما جعل، ربما، «كريستوفر كولومبس» يكتب، بفرح، عندما داست قدماه هذه الأرض، لأول مرة، إلى الملكة والملك في «اسبانيا»: «يا جلالة الملك، الأهالي يرحبون بنا كرسل لجلالتكم، وهم مستعدون لاتباع طريق الصليب، وإعطائنا الذهب الذي نريد»!

كان يكذب الفاتح القتّال كان الأهالي يولولون مندهشين من

* كاتب وجرّاح يقيم في باريس

هذه المخلوقات التي اعتقدوا أنها هبطت عليهم من السماء ولم يكن يفهم مما يقولون حرفا ومع ذلك، كان يصطنع الفهم، ويدعي التفاهم معهم، لكن أولئك البشر الذين لم تلوّثهم السلعة،بعد، ولم يعانوا أبداً من الاستغلال، بحكم طبيعة حياتهم «الأفقية»، المكتفية بإشباع الحاجة اليومية للكائن، سيعرفون، فيما بعد، مع الأسف، أن تلك الهوام إنما جاءت لاستغلالهم، وإبادتهم، والحلول في أمكنتهم سيعرفون ذلك بعد «فوات الأوان» ولن يستطيعوا، أبداً، تغيير مصيرهم الذي رسمه لهم الاستعمار الحديث القائم على الاستعباد ونهب ثروات الكون، دون تأنيب ضمير.

في الطريق، أمر «بحاضن الكلاب». شيخ هرم حرقته الشمس وبلله العرق. يحتضن بحنان بالغ عشرة جراء لا زالت «في المهد، مع أنها تحبو». يكلم الرجل الجراء التي تشنّف آذانها لتسمع الصوت الوارد منه، وهي تتناوب، بحماس، على لحس أصابعه الناشفة. يبدو الرجل الهزيل في ثقة من أمره! يكاد أن يكون سعيداً في حياته التي بدت لي مريعة، شديدة الروعة. وهو ما بعث، في نفسي، من الماضي البعيد، قول «جاك لندن»: «غاية الكائن هو أن يتمتّع بالحياة، لا أن يوجد، فقط»!.

في «فاراديرو»، النهار جميل، والوجوه مرحة، مع أن الحصار مستمر منذ عقود. همجية العالم التي تتجلى في حرمان الكائنات من حقوقها الأولية. لكن الكائن الذي قرر أن يعيش، لا يكمن أن يعيقه أحد، ولا شيء، عن تحقيق حلم الحياة، حلم التمتع بها بأي شكل كان.

أنا سعيد بالشمس الرطبة المنعكسة على الرمال البيض، هذه، وبهذه الريح الدافئة التي تهب من الشرق، وهذه الوجوه التي لا تعرف الاشمئزاز (مثل وجوه أخرى أحاول أن أبعدها ، الآن، عن عيني ! ألا يستحق، هذا، كله، أن نتحمّل من أجله «مشاق السفر»؟ وهل في السفر، حقيقة، من مشاق؟

الحياة لا تهتمّ بالايديولوجيا.

وما يعلنه النظام، هنا، لا يتجلّى، بأي شكل، على حالة البشر، ولا في حركتهم، أو حياتهم التي أراها في الشارع. لكأن الكائن مقسوم، منذ الأزل، إلى قسمين: قسم العيش، وقسم الطيش. حالة اللامبالاة العميقة بأية إيديولوجيا هي التي تظهر بوضوح وقوة على الوجوه والقسمات، «دون رَدْع»! ما يدهشني، مقارنة بذلك، هو إصرار بعض الأنظمة العربية، على تدجين «المواطن» لكي يخضع «بلا تذمّر» لبعض «فنون» الايديولوجيا، التي تجاوزتها الحياة، وأكّد الواقع خطأها!

هنا، يبدو جلياً أن السلطة السياسية أدركت أضرار ذلك الانفصام، وأهم من ذلك، أدركت خطورة الإصرار عليه، فتجاوزته، عملياً، دون أن تكون مضطرة للاعتراف به، نظرياً (وهو، برأيي، حلّ ذكيّ ومعقول، ولا بد له من أن يتعمم ويدوم!).

في الطريق إلى «هافانا»، قادماً من «فاراديرو»، سأجرّب أن أُلغي الآخرين، الذين يرافقونني، في السيارة. سأمحو ضحكاتهم العالية، ولن أسمع الصخب الذي يحيطونني به. سأحاول أن أدخل البحر القريب من النظر، وأن أتمتّع برؤية الأشجار العظمى المنتشرة في الفضاء. ولكن بأية لغة، غير لغة الإحساس، سأكلّم الأطلسي؟ وكيف أُعبِّر للنخيل، ولأشجار الموز العريضة الأهداب، عن امتناني لوجودها في مثل هذه الطبيعة؟

في الأفق البعيد البحر. وفي الأفق القريب البحر. والناس الذين يحيطون بي مجبولون من البحر أيضا ألا ترى هذه الأمواج الصغيرة التي تدغدغ الأرض بهدوء وكأنها تريد أن تذكّرها بمصيرها المحتوم: الماء؟ لماذا لا أدعهم يثرثرون، وأنا أصلاً لا أفهم ما يقولون، و أنأى؟ أذهب إلى حيث تجد الماء رؤاها.

«هافانا»: الأرض الخراب!

في هافانا» سيُغْمى عليّ من الروعة! فيها سأجد مدينتي التي أحلم بها. سأبدأ المشي، فورا وسأفتح عيني أما قلبي فلست في حاجة إلى إيقاظه.

«هافانا» ليستْ مدينة. إنها جوقة موسيقية متعددة الأماكن والألحان. ألوانها الصاخبة، ودقيق طبولها، واهتزازات أهاليها، وتموّج أجسامهم المشموسة، تجعل الزائر يرتعد من الفرح. أي عالم هو هذا الذي لا يأبه إلا بالنغم؟ ولماذا تتبدد هموم الكائن، كلها، هنا؟

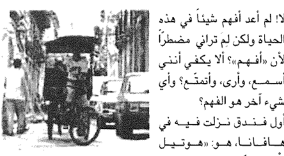
سأمشي الشوارع «الهافانية» متسائلاً: من أين تنبع كآبة المدن العربية؟ ولم لا يملأ شوارعها سوى الصخب التافه، أو الصمت المريب؟ ولِمَ يبدو الكائن العربي، عكس هذا الذي أراه، الآن، ملفوفاً بالمقت والاستياء؟ ولكن، مالي ولهذه الأفكار البغيضة؟ ومَنْ يغريني بالتخلّي عمّا أرى الآن من روعة من أجل الركض وراء سراب أفكار مهترئة؟ أريد أن أشهد، وأن أتمتّع، بما يحدث، الآن، قُدّامي، دون أن أشغل نفسي، ولو للحظات قليلة، بالبحث عن «جدوى» لما هو، أصلاً، غير مُجد مثل متعة لا تتكرر! أتكون هذه الأمنية الصغيرة ممكنة؟ أستحقق «هافانا»، أخيراً، حلمي القديم: «التحرر من قمعي لِذاتي»!

«هافانا»! ما هذه مدينة، إنْ هي إلا شغف الكائن بالمكان.

كيف «أنظر» الفضاء البهيّ، حولي؟ سؤال غريب، لكنه حيرة فعلية. «فالنظرة الحقيقية رغبةٌ»، كما يقول «موباسّان».

«الكابيتوليو» (الكابيتول المماثل، تماماً، لنظيره الأمريكي، والدولار «الكوبي»، المعادل، تماماً، في سوق الصرف المحلية للدولار الأمريكي، و«الأمريكيات الجميلات»: سيارات العقد

الخامس، وحتى الرابع، أو الثالث، من القرن العشرين، اللواتي لا زلن يتبخترن بألوانهن الزاهية، واضعات مقاعدهن المهترئة في خدمة الركاب، كل ذلك، وكثير غيره، يشدّ «السائح» إلى فضاء مديني لم يعتد مثله، في آسيا العربية، أو في «أوروبا» المتزمتة.
هنا لا ترى من صور «الثوّار» التاريخيين، إلاّ صورة «غيفارا»، مذيلة بعبارة: «كومانديرو، أميغو» (القائد الصديق) أما «فيديل» (وهذا هو الاسم الذي ينادونه به، هنا فلا أثر يدلّ، علناً، عليه، لا في الصحافة اليومية، ولا في الإذاعة والتلفزيون، ولا في الأخبار، أوالمقاهي، ولا في البارات، أو الشوارع! وهو ما ينعش القلب، قليلاً، ويجعل العربي «المتخم»،مثلي، بصور «القوّاد» الذين يكرههم، يتساءل مبهوتاً: هل ذلك ممكن؟
تعالوا، تدركوا أن كل شيء ممكن، بما في ذلك وقفة كوبا في وجه الإعصار الامريكي الذي يهز العالم، أجمع! بما في ذلك «الديمقراطية» في غلاف من «الطغيان الثوري» المصطنع (للطغيان! سأتابع في ساحة «الكابيتوليو» أجلس على الأحجار مدهوشاً: رجل دنسه البؤس، يقيم حفلاً موسيقياً في العراء آلته برميل قمامة يلاعب البرميل بأصابعه النحيلة يدوّره، فيدور كالخذروف حول الرجل الذي لا يتحرك من مكانه يمسّه فيصدر صوتاً رخيماً مثل أوتار آلة سحرية وعندما يتذاوب الصوت المعدني في الفضاء، يدوّره بسرعة أكبر، فيغدو رنينه ثخيناً ومبحوحاً مثل مغني جاز أنهكه الانفعال وأحياناً، يستعمله مثل دف قديم من الجلد، الناس تتجمّع حوله بإعجاب، وهو منحنٍ على برميل القمامة الذي يطير «من الفرح» لأنه تجاوز «وضعه القذر»! حتى المعادن تبحث عن الإيناس؟ وعندما يعلو التصفيق، العفوي، أخيراً، يقف البرميل شامخاً على «قعره» لأنه بلا رأس! وفجأة يختفي الرجل، وخلفه البرميل، باحثاً عن ساحة جديدة، قبل غروب الشمس، في «هافانا»!
في قلب «هافانا» القديمة، «صنيعة الاستعمار الكوني»، تحت شجرة عملاقة، عمرها من عمر المدينة، يرقص رجل هزيل، وحيداً، على أنغام «موسيقى الشارع» التي تعزفها فرقة عابرة، من الفرق التي تجوب المدينة.
يحضن الرجل نفسه بيديه، متذكراً حبيبة عرفها ذات يوم في حياة بعيدة يدور حول نفسه كما يدور العاشق الولهان لا يرى أحداً ويراه كل الناس مع مَنْ من النساء السُمْر اللدنات تراه بدأ يذوب الآن؟
في الفاصل الموسيقي الذي حلّ، توّاً، صفّق لنفسه سعيدا ولأنه رآني أتطلّع إليه، أحنى رأسه خجلاً ، وهو يُتابع حركات قدميه الشديدة اللطف: لكأنه يرقص فوق الماء رجل وحيد ونحيل ورَقّاص، في ساحة «آرْماسْ»!



لا! لم أعد أفهم شيئاً في هذه الحياة ولكن لِمَ تراني مضطراً لأن «أفهم»؟ ألا يكفي أنني أسمع، وأرى، وأتمتّع؟ وأي شيء آخر هو الفهم؟
أول فندق نزلت فيه في هافانا، هو: «هوتيل إنْغلاتيرا» فندق تاريخي شهير، كان قصراً رائعاً، ولم يزل برغم القِدَم والحصار يقع في قلب «هافانا» العتيقة، على «سنترال بارك»، تماما وقد كان يؤمّه «فيديريكو غارسيا لوركا»، و«سارة برنارد» التي كانت تلتقي فيه بعشيقها، ومصارع الثيران الأشهر «مازانيني»، وآخرون كثيرون وهو يعد، اليوم، من «تراث الإنسانية» وحوله يحوم الناس كالذباب، وبخاصة في أول الليل، حيث تغدو المدينة: «مَعْهَرَة»! قاعداً في بهوه بين الأعمدة الجميلة، والحيطان العالية المزينة باللوحات الرائعة، أرى ظلال النهار البائدة تخترق الأباجورات لتملأ الفضاء العابق بالتاريخ بأوائل أشعتها الهادئة صمت قاهر يسيطر على الناس فيه لكأنهم يحاولون الإصغاء إلى حسيس المشي القديم لنزلائه المشهورين الذين ملأوا، ذات يوم، هذا الفضاء بروائحهم، وأزوالهم.
سأقضي أيامي الأولى في هافانا، فيه، بعدها سأنتقل، عمداً، إلى فندق آخر شهير، أيضاً، هو: «آموسْ موندْوزْ هوتيل» الفندق الذي كان يقيم فيه «أرنست همنغواي» ، والذي كتب فيه روايته الرائعة: «لمن تقرع الأجراس» وقد خصص هذا الفندق، الجناح الذي كان يشغله «دون أرنستو»، ليصبح معرضاً دائماً لهمنغواي، يحج إليه العابرون، القادمون من أصقاع الأرض المختلفة وهو يقع بالقرب من «ساحة آرْماسْ» التي كان الرجل الهزيل يرقص وحيداً فيها فيه سأقيم يوماً أو بعض يوم، آه! ما أطول هذه المدة! بعده سأنتقل إلى فندق آخر:«هوتيل تيليغراف»، ذو الألوان الزاهية، والذي يضجّ بعلامات الحداثة الكونية، وهو مجاور، تماماً للفندق الأول:«هوتيل إنغلاتيرا» وقد كان، هو أيضاً، في «غابر الأزمان»، من أشهر فنادق أمريكا اللاتينية سريعاً أَلِفْتُ مقاهي الفندقين، التي تطل على الملأ الشارعي، وعلى ضوء «هافانا» الجميل إنها تشبه إلى حد بعيد مقاهي «فلور» و«دوماغو» في «سان جرمان دي بريه»، الباريسية!
من قلعة«سانْ سلفادور»، المطلة على فضاء«هافانا»، يبدو البحر هادئاً وعميقا في البعيد تُرى عمائر هافانا الجديدة بأبراجها الخُضْر العالية وكأنها قطعة من «نيويورك» حتى العَلَم الكوبي يشبه العلم الأمريكي، ولكن بنجمة واحدة، بحر هافانا حالم مثل

صحراء ابتلعَتْ، للتوّ، موتاها لا موج، لا زبد، ولا أساطيل لكأن «وجه هذا البحر لم يملأ سفينا»! صحراء من الماء اللامتناهي: وهل تعني الصحراء شيئاً آخر غير الخلاء؟

سأتروّى كثيراً قبل أن أُقرر عدم الذهاب إلى أبراج هافانا الجديدة سأعود أدراجي إلى الحي القديم، سالكاً شارع «أفينيو دلْ برادو»، متجهاً إلى «الكابيتوليو» الجليل، ماراً بعشائري الذين أحبهم من الهمج والرعاع، وهم يستلقون بلا اهتمام على قوارع الطرق لا، لن أكرر المهزلة مرة أخرى: سأحاول أن أدرك الأمر بهدوء الاعتبارات الأخلاقية، والنظائر العاطفية، يجب ألاّ تقيّد الكائن، ولا أن ترهق حركته الخاصة.

هنا،لا يبدو الأمر صعباً على الإدراك: الموسيقى والرقص، والثورة والجنس، هي عماد هذه المخلوقات المتربصة بالحياة لماذا لا أندمج في خلاياها؟ في الستينيات، تذكروا، كان يساريّو القرن العشرين، وعلى رأسهم «سارتر»، يجيئون إلى هنا ليتذوّقوا نكهة الحياة الجديدة كانوا مأخوذين بالبعد الحسي، (الجنسي بالأحرى، لهذه الكائنات التي تعجّ بها شوارع هافانا العطشى إلى الانطلاق الآن، لم يبق من تلك الحياة سوى آثارها السلبية: القهر والعُهر! وهذا هو، في النهاية، مفهومنا، نحن، البائس عن الحياة (حتى لا أقول مفهومنا الغامض) ولكن أي معنى لمفهومات نفسية هشة، شديدة الذوبان، في أوساخ الواقع الحيّ! لماذا نصر على مواقفنا حتى بعد أن تجاوزتها طاقة الحياة؟وهذه الجموع الهادئة التي تنِزّ حسية والتصاقاً، كيف يمكن لنا أن نتجاهلها حتى ونحن ننظر لثورة ماتت قبل أن ترى النور؟ قتلها طغيان امبريالية استهلاكية بلا قلب، أريد أن أقول بلا عقل وحتى هذه «العبارة» تبدو خالية من المعنى، ومع ذلك، أحبّ أن أقولها.

شارع«أوبيسْبو» الذي يوصل«سنترال بارك»، حيث الفنادق العريقة، ومنها فندق «إنغلاتيرا»، بساحة «آرْماس»، في الحي الهافاني العتيق، حيث المطاعم الصغيرة اللطيفة القريبة من البحر، هذا الشارع الضيق والطويل، سأمشيه كل يوم، ذاهباً آيباً، وعيوني تبحث عن كل شيء في ثناياه! لكأني أريد أن ألملم أشلاء الماضي البعيد الذي لم أعشه ولربما كان ذلك كافياً لتبرير فعل مثل هذا فلو كنت عشته لما صرت بحاجة إلى لملمته في الخارج ومع ذلك، يحق لي أن أتساءل: كيف يألف الكائن الأمكنة؟ ولم يختر بعضها ويهمل بعضها الآخر؟ أي إثم عظيم نقترفه عندما نتجاهل بعض الأمكنة؟ سأحاول.

عندما تتوغل في «هافانا» تصير تصيح، وأنت تبكي:«أي جدوى من تدمير تراث العالم، بمثل هذه القسوة والوحشية؟ أي جدوى من حصار همجي لا يرحم»؟

جمال «هافانا» لا يدع لك مجالاً للاختيار، يستولي عليك من النظرة الأولى ومن أول نظره ستكتشف أن الإنسانية حمقاء وبلا عقل! إنسانية تقبل بفرض حصار مدنيّ على مجتمع بأكمله، منذ نصف قرن، لأسباب إيديولوجية، أو لغيرها من الأسباب، وما همّ السبب طالما هي تقبل بكل هذا البؤس والخراب! إنها، بلا أدنى ريب، إنسانية مريضة ولا أمل منها، ما دامتْ تغلق فمها النتِن عن أفعال جائرة مثل هذا الحصار الوحشي الذي لا يمكن تبريره (وعلى الأقل منذ أن زالت، منذ عشرات السنين، أسبابه الواهية) ولكن لمن تقرع الأجراس؟

إنْ لم يشعر الكائن الفرد أنه مسؤول عن «حماقات» الآخرين، فلا مجال لتحقيق عدالة بين الناس وسيظل بعضنا يعاني أكثر من بعضنا الآخر ودون عدالة مطلقة، لن ينفع العقاب، مهما كان صارماً ومديداً، ولن يضع البشر على الطريق الصحيح وكل ادعاء آخر باطل وخطير.

سأدع «هافانا» السياحية للآخرين، وأغوص في «أحشاء» المدينة أريد أن أكتشف الحرمان الذي يعانيه الناس ذلك هو «المشروع» الذي يحركني منذ البدء مشروع اكتشاف العذاب الناجم عن الحرمان! الحرمان الذي عشته في طفولتي وصباي كثيرا ولكن هنا، أحس أن عظمة هذه الكائنات الهشة البسيطة التي تكاد تذوب من النظرة إليها، تنبع من هذه «العبثية»! عبثية العقاب الجماعي عن «خطيئة» فردية، والإنسانية، كلها، تنام بلا تأنيب ضمير! وهو ما حدث، مع الأسف، باستمرار، وعلى مر العصور! لكن ذلك ليس سبباً كافياً ليستمر في الحدوث، ولا، لكي يحدث بعد الآن.

أصوِّر «البؤس» الخارجي، والحقيقة أني أصوِّر نفسي أصوِّر بؤسها الداخلي وهياجها المتشتت لا! لا أفهم، ولا أقبل، حتى ولو فهمت وتلك هي المسألة الأساسية، هذا العذاب الذي يكاد يبدو أزليًا والذي تعانيه بعض الكائنات، دون بعضها الآخر لكن الأمور لا بد لها من أن تتّضح ذات يوم ووضوحها يعني فقط الوصول إلى نقطة البداية الوصول الذي لا بد له من العدل لكي يتحقق بانتظار أن تحل تلك المعجزة، ما عليَّ إلاّ أن أُداعب وهذه الوجوه الحميمة بعينيَّ، قبل أن أسدل عليها غطاء الذكريات.

الناس، هنا، ينظرون إليَّ بعطف وتودد، وأنا أنظر إلى نفسي باحتقار، لأني أحسستُ أني كنتُ أُشارك في هذه التراجيديا الإنسانية المستمرة منذ عقود كتب هذا في ساحة«كريستو» «تقديس السائح»! هذا ما انتهت إليه الثورة الكوبية تقديسه لأنه مصدر «الدولار»، الذي هو العملة المحلية، عمليا وبرغم كل ذلك، تحاول هذه الثورة الحفاظ على الطابع التاريخي لها: طابع الجزيرة المتعددة المشارب والأهواء ذلك، كله، يكاد أن يكون مفهوما وهو مفهوم بالفعل ففي الحياة إما أن «تتجدد»، أو أن «تتبدد» وهو المقام الأساسي في «مبدأ الوجود».

وهذا التعدد الطبيعي أمر عادي في بلد محاط بالبحر من جميع الجهات.

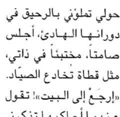
لا ترى للثورة، ولا لقائدها«فيديل»، شعائر ولا علامات لا، في المدن، ولا على الطرقات لا في الأطراف، ولا في المركز وخلال تجوالي، وإقامتي، في أماكن متفرقة من الجزيرة، لم ألحظ، كما قلت من قبل، أي «إعلان» لأي «فعل سياسي»، باستثناء بعض صور«تشي غيفارا»! ولكَمْ تمنيتُ أن يتعلَم «قادة الثارات» العربية من هذا، فلا يغرقون المدن بصورهم، وأخبار انتصاراتهم «المزعومة».

لم ينفذ البعد الروحي للمسيحية إلى هذه الأجساد وليست القناعات الدينية التي تظهر على الوجوه، وتختفي إلا غشاء واهياً، «يُبدي»، أكثر مما يُخفي، ما تخبئه هذه الأجساد من «نهَم» للمتعة والعيش إنهم لا يعرفون سوى «قانون الحياة»: ضرورة التغلّب على صعوباتها، هنا، والآن وهو «وحي» حيوانيّ خالص

تحسهم يضعون «الأخلاق» خلف مؤخراتهم، التي يهزّونها بغنج ودلال يكشفون للريح عن سماتهم الجسدية التي تغنيك عن «أسمائهم» أجساد ، تحس ، مقارنة بها، أن الأجساد الأوروبية خارجة من قبر! فكيف «بالأجسام» العربية، لا الأجساد البدينة المترهلة المحشوّة بالبلادة والسكون؟.

«الواقع» هو الفعالية الحيوية الآنية للكائن، وليست «النظرية» عنه، وهو ما يعطيهم «الحق» بأن يفعلوا ما يشاؤون من أجل البقاء على «قيد الحياة»! لا عيب، ولا عوائق نفسية، ولا إخفاقات حسية، ويمكن لهم أن يكذبوا بتصميم ووعي عليكَ، وهم فرحون ولربما كنا نحن، أيضاً، كذلك، وأكثر لكن الغلاف الأخلاقي المزيّف الذي نرتديه، والمترافق بخمولية جسدية صارمة، يجعل كل شيء مبتذلاً، بما في ذلك «فعل الخديعة»! ومع ذلك، أطرح السؤال: إلى أية «ثورة» نفتقر نحن العرب الخانعين؟

في صباح «هافانا» الشفيف، أقعد في كافتيريا «إنغلاتيرا»، وحيدا لم يَفِق السيّاح من نومهم، بعد والكوبيون أوقاتهم مرتبطة بأوقات هؤلاء أمامي «سنترال بارك» هادئاً وبديعا والمدينة التي كانت مزدحمة في الليل غنجاً وحياة، تبدو وكأنها، هي الأخرى، تنام عميقاً لتتخلص من إرهاقها الليلي، قبل أن تفيق، بعد قليل، ممتلئة «بمحتواها التاريخي»، وليس ذلك مجازا وحيداً، في الكافتيريا ذات الأبعاد المستطيلة البديعة التكوين، أقرأ على أعمدتها التاريخية بعض قصائد «غارسيا لوركا»، وغيره ممن أقاموا هنا، في غابر الأزمان على مرمى النظر مني تقع «هافانا فييخا» أو (هافانا القديمة) التي سحرت الكثيرين وحيداً، ولكن لا حزيناً، ولا كئيبا حركة العالم البادئة، في ذلك الصباح الطازج،



حولي تملؤني بالرحيق في دورانها الهادئ، أجلس صامتاً، مختبئاً في ذاتي، مثل قطاة تخادع الصيّاد.

«إرجَعْ إلى البيت»! تقول عندما أحاكيها تذكرني بأمي وأنا أريد أن أروح أبعد أية مفارقة حمقاء تشغل نفس الكائن الذي تعوّد على الإنصياع وأظل أمشي مبتعداً عنها وأنا أحاكيها لكأن الخطوة قارة! تطمئن نفسي إلى حركة السير ويذكرني ذلك بأبي «الراحل» بالرغم منه أبي الذي يطوّق البرّ بعينيه، قبل أن يعد خطواته الواسعة التي تنأى به عن الريب «تقول: ارجَعْ»، وأنا أرى، في الأفق القريب لهافانا، تمثال «كريستوبال كولون»! مَنْ سيقنعني بالرجوع؟

في الطريق إليه، أمر بالآفات: أمم وقرون بشر كالتراب أخاديد في الوجوه والنفوس، أية قيمة لها عندما تهترئ الأجساد؟ وهذه الدور المليئة بالشظف والقشور، من أي ناحية فيها تنبع الكسور؟ من قبل، رأيت دوراً مهدمة ومثلومة، أما أن أرى، الآن، مدينة تعاني، بأكملها تقريباً، من الدمَر والأثلام، من التفتت والحُفَر، من التشقق والعطب، فذلك أمر لا يحتمله الكائن، ومع ذلك، تعيشه كائنات بلا مصير! مَنْ ينقذ القلب من الانهيار؟ لا! لم يكن ما رأيت هو نصب «كريستوفر كولومبس»، بل «سانتا ماريا ديلْ كارملْ» التي تعلو المدينة، تباركها بأصابعها الحجرية الناعمة، ونظرتها المليئة بالسكينة سأبحث عن «كريستوبال»، في مكان آخر!

الآن، سأتعشى بهدوء، ولن يخدعني أحد، بعد اليوم، لأني رأيت كل شيء بعيني وما كل ما يُرى يُدرك «كريستوبال كولمب» لم يكن «تمثالاً» إنه إسم «مقبرة» هائلة الحجم، في حي «فيدادو» الجديد، على أطراف هافانا، بالقرب من النصب التاريخي للثورة الكوبية هذا يكفي.

وأنا أتملى الحضور أصير أردد: «...ولأني لا أستطيع أن أحوز على نساء العالم، كلهن، فسأكتفي بواحدة منهن، هي أنت. وسأعددها عند اللزوم». هافانا مدينة– امرأة، الرجل نافل فيها، والحياة تمضي مع اهتزاز أرداف نسائها التي توحي بسعادة بلا آثام. مَنْ علّم العربيات الحذر والخوف؟ ومَنْ ملأ أجسامهن بالخدر والسكون، وألْبَس أرواحهنّ العتمة والذهول؟

على أنغام موسيقى الصُفْر (فالفرق الموسيقية الشوارعية، هنا، تتميّز بألوان قمصانها، فقط، أما أنغامها الاهتزازية فواحدة، أكتب هذه الكلمات. أكتبها مرة أخرى في كافتيريا «إنغلاتيرا» التي لم أعد استطيع مبارحتها. عبر سياجها أنظر الريح، أُخالط المرور، وأتذوّق المتعة في خطرات هذا العالم الملوّن بالصوت.

ولكي أكمل ما بدأته، بعد أن انتهيت من قهوتي السوداء، أطلب خليط «الموجيتو»، شراب هافانا الساحر.
طويلاً، سأتذكر هذه اللحظات الرائعة .سأتذكرها حتى قبل أن أنساها. وسأفعل ذلك لأنها فريدة، أما قماءة الوجود فلا تُنسى! عالم يملك النقود (لا الثروة الإنسانية، كما يدّعي)، وعالم يملك الحياة! هذا ما خطر لي في «باسيو دو مارتي»، في صباح هافانا الجديد، وأنا أنحدر نحو البحر، متأملاً فلول السيّاح الغربيين، وهم يمشون الهوينى، وكأنهم خارجون من نقاهة، للتو، وحولهم يتقافز «الأهالي» مثل غزلان برية في ربيع «الجزيرة» البعيد.
بين البر وبين البحر كنت أمشي في ذلك الصباح المنهمر مثل ضوء غزير، وأنا أردد: «أقفرتْ من أهلها ملْحوب / فالقُطُبيات فالجنوب»، عندما أصابتْ نوبة صرع مفاجئة عامل تنظيف الشارع، فخرَّ مغشياً عليه والزَبَد يتطاير من «شدقيه» وعلى الفور تجمّع أصدقاؤه الزَبّالون حوله، وأسندوه على كيس القمامة المهترئ، وصفعوه ليفيق، وهو يغرق في الارتجاف ولأن النوبة طالت، ولا إسعاف يصل (وهل كانوا طلبوه، أصلاً؟)، أركبوه سيارة القمامة، وحطوه بين كيسين مليئين وعندما اهتزت السيارة القديمة المحشوّة بحمولتها أنهمرت أكوام «الأشياء» عليه، وهو يتابع ارتجافه الذي غدا،الآن، مخيفا بطيئاً، راح يبتعد، وظللت، في مكاني، واقفاً، أتأمل، عاجزاً، مشهد الإنسانية التي لا ترحم!
لا يكفي أن يعترف الكائن بعجزه عن تغيير العالم، فتلك خيانة إنسانية لا تغتفر. هنا، تدرك أن الفلاسفة «الإنسانيين»، الذين طالبوا بإلغاء كل أشكال «الاستغلال الإنساني للانسان»، مثل ماركس، والفوضويين، «برودون»، و«باكونين»، وغيرهم، تدرك أنهم على حق، حتى «ولو تطرّفوا» في دعوتهم، التي يصفها «خصومهم» بالمثالية والطوباوية. فالتنازل أمام «متطلبات الواقع»، حتى من أجل «تحسينه»، يندرج، هو الآخر، في نسق الخيانة الإنسانية التي لا يمكن تبريرها. وكون «الأمر» غير قابل للتحقق، الآن، وهنا، هو، تماماً، دليل صوابه، لأنه سيتحقق، ذات يوم.. بشكل أو بآخر سندرك الخديعة!
بعد أن أمشي عدة كيلومترات في كورنيش «ماليكون» الذي تشبهه «الريفييرا» الفرنسية في مدينة «نيس»، وكأنها بنت له، أتوقف وأنا على حافة البكاء! الخراب المعمم الذي أصاب أجمل شواطئ العالم الحديث بسبب الحصار الأمريكي، الذي لا يحتمل.
قصور، ودور، ذات روعة لا تضاهى، مهجورة، مكسورة الجدران، تهدد الأثلام العميقة مقاومتها التي بدت وكأنها على وشك الاستسلام للفناء بناءات تاريخية خالية في مواجهة البحر المحيط تحتها، تماماً، مرفأ هافانا التاريخي، خالياً من السفن والأوكار أية كارثة إنسانية أراها، الآن، بعينيّ الدامعتين أرثيها في قلبي وكأنها بيتي بمَ يذكّرني هذا الدمار؟ هذا التدمير المتعمّد المقصود لبني البشر، وكأنهم من الحجر وهم كذلك، فعلاً!
يكفي! أصرخ في الفراغ الهائل الذي يحيط بالكرة الأرضية، وأقطع على الفور مسيري أدخل عمق المدينة المملوءة، هي الأخرى، بالخراب لكنني لم أعد أرى البحر، وهو ما يهدئ من روعي، قليلا.
الرجال، هنا، كئيبون، مثل بقية رجال العالم والنساء دمثات، وغنجات، لأنهن أصبحن، بسبب الحصار، سلعة! وعلى السلعة أن تجذب الناظرين، حتى ولو كانوا خنازير، وهو ما يجعلني «أتميّز غيظا»!
من حق «فيديل» أن يصر على موقفه الإيديولوجي، حتى ولو كان زائفاً (وبالأخص إن كان كذلك)، وليس من حق أحد أن يحاصر بلداً، وشعباً كاملاً، لمجرد خلاف إيديولوجي مع رئيسه (حتى ولو كان الرئيس حزبا والمدهش في الأمر أن «الإنسانية»، كلها، تتطلع «عاجزة عن العقل»! لعن الله هذه الإنسانية الحمقاء!
رعب!
رعب افتقاد الكرامة الإنسانية
رعب التحوّل إلى عاهرة أو قوّاد
رعب التحوّل إلى متسوّل
رعب يجعل قلبي يرتجف وأنا أرى مدينة بكاملها تتحوّل إلى هذه وذاك.
وأكاد أفقد الرغبة في التحدث والملاحظة والنظر إلى الأشياء، والكتابة فما يجري حولي يجعلني أُصاب بالرعب حتى أني صرت أخشى على نفسي من التحوّل، ذات يوم، وهو أمر ممكن الحدوث، إلى «وغد»! والوغد، هنا، كلمة لا مأمولة، ولا وجود لها ما يوجد هو كلمة «اللقمة» لقمة العيش التعيسة التي يجب الحصول عليها، بشكل أو بآخر، وبأي ثمن، حتى ولوكان «وَهْب المؤخر»!
الآن، حانت ساعة «الموجيتو»، شرابي المفضل، في المقهى الأخضر الصغير، مقهى «بوكيهْ بولونيا»، في وسط شارع «أوبيسبو» العريق، أغلق الدفتر الأسود وأمشي، صامتاً! لا أرفع بصري عن الأرض، ولا أعود أكتب في رأسي، اللعنة على الكتابة!

هذا هو جسمي!

هنا، أدرك، لأول مرة، أن الكائن هو الجسم، وليس الإسم! الاسم خدعة.
الاسم يُرتدى ويُخلع يصغر ويكبر يمكن أن تستعيره من أحد آخر ويمكن استبداله، أو إلغاؤه لكن جسم الكائن هو «كل شيء» عنده، ولا مجال «للعب فيه» والثقافة العربية الحديثة ركضتْ وراء الاسم، وأهملت الجسم أهملت ماهية الكائن وحامل جوهره تلك كانت خديعتها، وسبب تفاهتها المميتة، أيضا فلا وجود للفن

بمعزل عن تبجيل «الكيان» الإنساني، وتحرير مواهبه.
ما يعطي الحياة تفتّحها الخاص والممتع، في كوبا، هو اعتبارها أن الجسم مصدر كل شيء! مصدر الروعة، كما هو مصدر اللوعة ولا تأتي الأفكار ومشتقاتها إلا في آخر القائمة علاقة الكوبي بالآخر، من أي بلد أتى، حسية حسية فقط حتى اللغة التي يتكلمها الناس، هنا، خليط من لغات عديدة، ويشوبها في أغلب الأحيان «لغو»، حتى لا نقول كلمات من اختراع المتحادثين عندما يعجزون عن شرح ما يريدون لبعضهم، أو لمن لا يفهم غير «لغته الأم»، التي لا يفهمونها، هم، أيضاً، والذين يصرون، مع ذلك، على شرح ما يريدون، حتى ولو باللمس.
الجسم في كوبا يسيطر على الفضاء بلا «مبرر» كاذب، وبلا رهبة أو افتعال وجوده القوي المتحسس والمتحمّس يجعلك مشدوداً إليههو راسخ في ثقافة المدينة بلا أقنعة أو زخارف مكتف بذاته مثل هضبة مكسوّة بالعشب يبدو عارياً مع أنه ليس كذلك وأمام «عريه» المرئي، ولكن المخبأ، وحضوره الشهيّ، وكأنه قابل للمس، يتراجع البؤس المعمم، فوراً يتراجع خلف أقدام المشاة الممتلئين غبطة وحياة.
لا أحد يسألك من أنت، طالما أنك قادر على الظهور بمظهر لطيف وما دمت تستطيع المشاركة في الحديث، وتعرف كيف تتمتّع بوقتك، فأنت مثل «كريستوبال» من أهل المكان وعندما تغيب تمسحك الذاكرة الجسدية من خلاياها، ولا يعود وجودك يعني شيئاً لأحد حتى لمن أحبّوك. تلك هي اسطورة الحياة الرائعة، هنا: اختلاط بلا ارتباط.
تغرب الشمس على هافانا فيغدو العالم ليلاً، كما هي الحال في أصقاع الدنيا الأخرى، وليس في ذلك أي سر! لكن «الحُبيْبات» السود المضيئة، مثل فراشات العتمة في ربيع «الجزيرة» القديم، هي التي تكسو الليل بغلاف من الشفافية والود أجسام شاهقة تخطر في أول الليل، وكأنها تريد أن تسميه ليلاً، وهو ليس كذلك ألوانها الخضر والزرق والبرتقالية، المليئة بالنور، تكشف للرائي مصيره المحسور، حتى ليغدو من العبث البحث عن مخبأ للذات.

التاريخ الغابر

أجلس في واجهة الكافيتيريا الشهيرة، في أول هذا المساء، أيضاً، متأملاً نفسي عن كثب كنت طفلاً في «بادية الشام»، وبالصدفة تعلمت القراءة، والكتابة وعندما كنت أعود إلى «مدينة البادية»: الحسكة، كنت أقرأ في واجهة المكتبات عناوين الكتب فقط ومنها كتاب:«عاصفة على السكر»! ولجهلي العميق بالعالم الذي ما زال يلاحقني إلى الآن، كنت أقرأ الاسم: عاصفة على السُكْر»! وكنت أغتبط لذلك، لأني أحسب أن الحكومة ستصادر قوارير العرق الذي كان المشروب المفضّل عند السريان والآشوريين والأرمن والمردلّيّة، والمحلّميّة، والطورانيين، والكلدانيين، والقصورانيين، وملل ونحل أخرى تؤثث ارض الجزيرة، التي سقاها التاريخ بثقافات ودماء عديدة كانوا يشربونه، وقد مزجوه بثلج وماء يشربونه بحسية ومتعة، وهم يختلون في «جراديق» القصب والزل المرمية على ضفاف نهر الخابور، لاطئين فيها من سطوة الحر كنت أشْوى في «حماضة القيظ»، عابراً إليهم (ولم ترني كنت أفعل هذا كل يوم؟ نهر «جَغْجَغ» الذي جففته الشمس، أو كادت أن وأنا أكاد من الظمأ أموت! ولكن أية عاطفة هوجاء تحركني، الآن، في هافانا؟



كان اسمها: «تائينوس»!
وفي ٢٨ أكتوبر١٤٩٢ عام خروج العرب من الفردوس الأندلسي سيحط الرحال في القسم الشرقي منها:«أوريانتي»، «مارسينير» مرتزق ملك اسبانيا الكاثوليكي، والملكة «إيزابيلا»، «كريستوبال كولون» «كريستوف كولومبس» وأنا أفضل ترجمتها فيما يتعلق به بالذات بـ: «جوّاب الآفاق»، وكان قد اكتشف من قبل جزر «غواناهاني» الباهاماس وسيهتف منذ أن يرى اليابسة، متفائلاً: «أخيراً، ها هي ذي الأرض الصلبة بداية الطريق إلى الهند»! إذ كان يعتقد أنه وصل إلى «الصين».
«كريستوفر كولومبس» كان يعتقد، حقيقة، أنه وصل إلى الصين وكل إشارة ستعني له ذلك ولأنه «شخصية اسطورية» فسيتأسطر بالنسبة إليه كل شيء وسيفسّر «الكلمات والأشياء» في سياق اعتقاده الخاطئ، ولكن الجازم، هذا فشجرة متواضعة ستغدو، بالنسبة إليه: «كاناليْيه دي شين» وسيسأل الهنود، أولاً، عن الذهب وسيجيبونه: نعم! في «كوباناكانْ»! وسيفهم، العكس تماماً، كما هي العادة، أو كما تملي عليه نفسه الاسطورية : «أن الذهب عند «الخان الأكبر» وسيرسل بعض رجاله، وعلى رأسهم رجل «آرابو فونْ» عربي اللسان، تدرّب عند ملك غينيا، إلى ما يعتقد أنها «عاصمة المنغول» وعندما يصلون إلى المكان المدلول عليه سيجدون قرية صغيرة فيها عشرون شخصاً، أو أكثر قليلاً، وأكوام من التوابل، ولا ذهب! ومع ذلك، سيظل «كريستوبال» الغيْهبي يصر على أنه وصل إلى الصين، وأن الأرض مملوءة بالذهب وهو ما سيحصل عليه فيما بعد.

ولن يعتقد الاسبان أن «كوبا» جزيرة، وليست قارة إلا في ١٥٠٩، وبعد محاولات عديدة لاكتشاف ماهية الأرض التي هبطوا اليها وفي ١٥١٠، سيبدأون غزو الجزيرة بـ ٣٠٠ رجل يقودهم الدموي المرعب: «هرنان كورتيس»، أحد أعوان «كريستوفر كولومبس» المسالم وفي ١٥١٣ ستصل إليها أول دفعة من «العبيد» المنهوبين من أصقاع أفريقيا السوداء، التي كانت لسوء حظها سهلة الوصول.

ومنذ ١٥١٧ ستبدأ مذابح الهنود «المنهجية» وستغدو «كوبا» قاعدة لغزو بقية القارة «هرنان كورتيس» الذي استقر في «سانتياغو دي كوبا» سيغزو المكسيك، وسيحطم حضارتها الحالمة المسالمة و«فرانسيسكو بيزارد» سيغزو «البيرو»، حيث الذهب الوفير، وآثار «الأنكا» وفي ١٥١٩، سيبدأ تدشين مدينة «هافانا»، التي ستغدو، في القرن السادس عشر، «مفتاح العالم الجديد» وفيما بعد، ستشتري أمريكا، من الاسبان، ولاية «فلوريدا»، وستظل ربما إلى الآن، تحاول شراء «كوبا»، لكن الاسبان سيرفضون، دائماً، بيع جزيرتهم الجميلة لليانكي.

مقهى شارع دمشق

أتوغل في شوارع هافانا القديمة، وأمشي «على غير هدى»، إلى أن أعثر بالصدفة على «شارع دمشق»! هل كانت قدماي تعرفان الطريق؟ ولم لا؟ ما دام العالم «قائماً على اللاجدوى»! في مقهى صغير اسمه«لابلينا»، قريب من البحر، وعلى ناصية شارع دمشق العتيق لا يؤمه أحد إلا مَنْ قذفت به صدف الحياة التي لا تتوقف عن «البحث عن لاشيء»، أجلس في ذلك الصباح الممتلئ بالانتظار والهدوء وحيداً في المقهى الذي «أحبَ اسمه»، أجلس، ولا أحد يجيء ليسألني ما أريد، الرجل القصير الذي يشبه «أرمن الجزيرة» بهيئته، وعرَقه الذي يسيل من تحت إبطه، ورأسه الذي بلا ستْر، وعينيه الساهمتين من «الحياء لكونه موجوداً»، يبدو وكأنه لا يهتم بوجودي! بمَنْ يذكّرني الرجل القصير الذي لا تتوقف يداه عن الخبْز والعجْن في خلاء ذلك المقهى العتيق؟

سأجلس طويلاً في مهب الريح الخفيفة النابعة من الماء، دون أن يهتم أحد بي، الخبّاز «الأرمني» مشغول بنار فرنه التي تشعل وتنطفئ، والمرأة السمراء الصغيرة تصعد وتهبط متعبة ورصينة، وحولي صبية يتقايسون بأقدامهم: أيهم أكبر حجماً، وأنا منهمك في الكتابة، والعالم يتهيأ ليوم آخر جميل، هكذا عندما نتحرك يمكن أن نعثر على كل شيء، حتى على موتنا وهو ما يعطي «الحركة» أهميتها التاريخية فهي «موت ممكن»، أما السكون فهو موت أكيد.

في بار«دوسْ هرمانوسْ»، على المرفأ القديم لهافانا، أحط الرحال، أخيرا أطلب خليط «الموجيتو»، وماء، ولفّة أكل، وأنتظر البحّارة الذين سيأتون من مجاهل البحار! ولأن كل شيء صار، لسوء الحظ، معلوماً، لم يصل أحد، أبدا وتلك هي، اليوم، مصيبة هافانا! وما علَيَّ إلا أن أقوم في شارع «سان بيدرو»، وهو شارع المرفأ الرئيسي، الموازي للبحر، تنتشر البارات التاريخية التي أمها الرجال القادمون من أعماق البحار، على مدى قرون، بارات صارت، اليوم، تستجدي السياح التافهين، لئلا تموت من الإهمال سياح لا يكادون يطلّون على البحر، حتى يختفوا في أزقة المدينة العتيقة، باحثين عن مطاعم نظيفة تقدم وجبات «مدروسة» لا شذوذ فيها عن القاعدة! وأتساءل: لماذا يذهبون إلى طرف الكون الآخر ليأكلوا ماكانوا،دائما، يأكلون؟ولكن من يستطيع أن يجيب عن سؤال بلا مزية؟

هنا، وجدت نفسي، بلا إرادة مني، في صف «المميزين»، أهل النعمة، وكنت في طفولتي أشحذ الرغيف لكن أهمية الحياة لا تتعلق «بالصفوف»، وهو ما يجعلني أهدأ قليلاً: فأنا كائن خليط ولأن كوبا أرض محفوفة بالماء من جميع الجهات، قررت أن أدرك أمراً «صغيراً» قبل أن أغادرها في «الجزيرة السورية»، حيث الأرض الصلبة لا نهاية لها، كان العالم يبدو لي ميؤوساً منه! فحيثما مشيت وجدت رملاً وشمساً وغبارا كان البؤس يابساً مثل الحطب المشموس وهنا، لأول مرة، أرى البؤس الإنساني مبلولاً يختلط برطوبة البحر وثمل الكائنات في «الجزيرة» كنا ظمأى وبؤساء وجهّالا، وكنا نحسب أن حدود العالم لا تتعدى حدود الرمال التي تذروها الرياح، حتى أننا كنا نتساءل بحمية إلى أين تطير ذراري الرمل الصغيرة؟ وفي أي أرض تراها تحط؟

كنا عندما نحفر بئراً في الحماد، ونعثر فيه على الماء، نغطس، قبل كل شيء أقدامنا فيه، علها تصيب سطح البحر الخبيئ تحت القاع كنا نحس أننا أبحرنا بعيداً عندما تتدلى سيقاننا في حضيض الماء وهنا صرت أحسني لا أحب التميّز عن الآخرين، مع أنني بحثت عنه طيلة حياتي! وهو ما يجعلني، اليوم، في حيرة من أمري ولربما كان الأمر سيبدو أكثر قابلية للاحترام أو الاحتواء لو لم أجد كل هذا القدْر من البؤس الانساني الذي لا يبرر! لو كانت المفارقة أقل بذاءة ودناءة هنا، سأدرك أن البؤس ليس مقصوراً على اليابسة وأن اختلاف الحياة هو مصدرمتعتها، وأن البعد اليومي لها يتعدّى كثيراً إطارها الميتافيزيقي البليد، إن لم يكن أهمّ منه بكثير وأكثر من ذلك، أن الحياة قد تضعنا في صفّ مَنْ لم نعد نرغب أن نكون في صفّهم! وبالخصوص، سنكون بحاجة إلى نضج كبير لكي نصر على فعل ما نريد فعله، حتى ولو لم يحبّذه الآخرون وهو ما يمنح «الوعي الفعّال» بُعْده الاسطوري في الحياة وفي الحالتين، من قبل والآن، لا أجد جواباً مناسباً، ولا عذراً مطمئناً، لما أحس وأعاني وليس أمامي إلا أن أسلك السبيل

الذي يجعلني أقل تعاسة: سبيل تبنّي مشاعري، وقبول اضطراباتي، والدفاع عن أهوائي.
رؤية البؤس تجعلني وحشاً لأنه يذكّرني بطفولتي، ويعيدني إلى ما كنت أعتقد، خطأ، أنها الطريق المسدودة في وجه الكائنات ففي الحياة لا وجود لطُرُق مسدودة إلا في وجه القعَدة والميتين فلأبحثْ في هافانا المتعددة عن أبعاد أُخرى فمُكوثي حيث أنا الآن لا يملؤني إلا باحتقار الذات واعتقادي الصارم بأن الإنسانية تجلس، اليوم، فوق برميل من القذارة والبلادة، يجعلني أجزم أن «الحل»لا يكمن في قبول ما هو مقبول، ولا في رفضه، أيضا وهو ما يضفي على حياة الكائن القلق والاضطراب، ويجعلها عديمة الجدوى بدون تمرّد.

في «سنترال بارك»

اليوم مشيت كثيراً في هافانا وسأمشي غداً، وربما بعد غد ولقد أعود من بعد ثمة شيء ضيّعته وسأحاول أن ألقاه، هنا: طفولتي!
وما جدوى حياة بلا ضياع؟
في «سنترال بارك»، في قلب هافانا القديمة، وتحت تمثال «جوزيه مارْتي»، صانع الاستقلال، تلتحم الجموع، وتتفارق تتحاور، وتتناور تتحاكك وتتماحك وأقف بينهم متعجبا ناظراً بدهشة إلى العَرَق المتصبب من الجباه، وهم يصرخون بأعلى اصواتهم شارحين لبعضهم ما يعتقد كل منهم به وسأتردد كل يوم على المجامع المتلاطمة، هذه وأغرق بين الأصوات الهادرة وأتذكر أيام المد القومي العربي والخطب من على بلكون سراي «الحسكة»، تتلاحق والرجل الأنيق يردد مزهواً: عرب، يا أيها الناس، عرب!
سأختلط بهم مأخوذاً، مفكراً في أعماقي: وأخيرا، ها هي ذي بذرة ثورة جديدة تتخلق في قلب هافانا القديمة! لكن العنف اللفظي، والحرية التي يتمتعون بها، يجعلاني أشكّ في استخلاصي المتسرّع وما يزيد في شكي تذكري تفسيرات «كريستوبال» المغرضة عندما سمع صيحات الأهالي من الرعب، وهو يكتب لملك اسبانيا، آنذاك، عنها:«ياجلالة الملك، الأهالي يرحبون برُسُلك، وهم على استعداد لمنحك ذهبهم، وللسير على طريق الصليب المقدس»! مع أن الناس كانوا يحتجون، بقوة وهياج، على هبوط تلك الكائنات الغريبة ذات النظرة العدائية التي لم يكونوا قد تعوّدوها.
وأخيراً أجرؤ على السؤال:
ـ عمّا تتحاورون، بمثل هذه الحماسة والغضب؟
ويجيب ذو الوجه الاسود المعروق بعد برهة من التنفس والتفكير في سؤالي الغبي:
ـ عن البيسبول ـ عن البيسبول! أردد والخيبة تملأ أعطافي ويتابع شرحه لي بنفس الحماسة والتوتر:
ـ عندنا فريقان قوميان، «الفريق الصناعي»، و«الميتروبوليتاني»، ولكل منهما أنصار ومتعصبون و. و...
وابتعد قرفاً وخيبتي تبلغ مداها وسريعاً أتمالك نفسي، مفكراً: ولكن منْ هو هذا الأحمق الطائش الذي يريد أن يغريني بالانتكاس؟ ولم تراني اكتفي بالقراءة السطحية للأمور؟ أولمْ يصر «كريستوف كولومبس» على أن الذهب لا بد موجود، حتى وهو يرى أكوام التوابل والأتربة؟ ولم لا تكون بذرة ثورة جديدة تتخلق الآن في قلب هافانا، وعناصرها بعض هؤلاء الحضور؟ ولِمَ لا يكون الجِدال المشاجر، هذا، حول «البيسبول» شكلاً من أشكال الجدَل العفوي حول ثورة ما زالتْ في طور التكوّن؟
أمشي شارع «سيمون بوليفار» على قدميَّ منذ الصباح الباكر، متمعّناً في الخراب الذي لا يحتمل أي قدر بائس يعذّب هذا الشعب الرائع؟ شعب خليط وجميل آباؤه العبيد، وأمهاته الغزاة ومن الضدين تشكّلتْ هذه الأجساد العالية الكمال، ذات الحسّية الفائقة إنهم يستحقون مصيراً آخر بالتأكيد.
ولكن لا يصيب الكائن إلا ما يريد.
عشرات المرات مشيت هافانا على قدمي، وعشراتها شعرت بالانهيار: القاطرة الأمريكية تسحب العالم نحو الدمار وما لم تقع معجزة كونية، فإن الخلاص من نمط حياتها المخيف لم يعد ممكناً! هنا، في كوبا، وفي «مالي»، في الهند، وفي آسيا، وحتى في أوروبا، يبدو الناس وكأنهم يعانون من حالة خدرلا يُقاوَم يدفعهم إلى «الخضوع» لنمط هذه الحياة! ولا بد أن الإنسانية قد عرفتْ في ماضيها، مثل هذا الانشغاف بأنماط أخرى، لكن التعميم الكوني لهذا النمط ، وشدة نفاذه، هو الذي يثير الرعب في القلوب ولكن، مم نخاف؟ ولم أخاف أنا بالذات!
على ضفاف المحيط، في منتصف شارع «ماليكون» التاريخي، أسمع السوداء تهذي: «من هناك، حيث اللامتناهي، من المجاهل البعيدة سيأتون، سيضربون بأرجلهم الماء وهم يترجّلون» وأقف قربها مأخوذاً بالشغف المتلامع في عينيها، ولا تنظر إلي وأسألها بوقاحة: «بُوَيزِيَّا» شعر؟ وترد غير مبالية: «سي»! ودون أن تسترد نظرها من الماء، تتابع هذياناتها المحمومة، غير مبالية بخراب هافانا العميق.
«ماليكون» سأمشيه حتى النهاية، حتى فندق العصابات التاريخي «هوتيل ناسيونالي»، الذي أقام فيه «تشرشل»، و«جوزيفين بيكر»، و«آل كابوني»، وغنى فيه، مرات عديدة «فرانك سيناترا»، وتنافست عليه العصابات الكبرى، وخطب من على شرفته كاسترو محاطاً برفيقي النضال: «تشي غيفارا» و «سيان فويغو»، وآخرين، سأرى آثارهم، متسائلاً: كيف يخلقون الأساطير؟

وأحسني أختنق، فابتعد، مردداً، في مساء «أوبيسبو»: «أنا عابر، ومشاعري باقية وإن لم يكن بإمكاني أن أبدّل الحياة، فلأتبدل أنا، ولكن كما أريد جعلني الليل أعمى، وفي النهار كنت كذلك!

المســـاء الأخيـــر

المساء الأخير في هافانا، كم مضى عليَّ من الزمن، هنا؟ أسابيع، أشهر، سنوات سهولة العلاقة مع الناس، وبساطتها، وتعدد أشكالها، تجعلك تعيش دهراً، إضافيا الاختناق الإنساني الذي تعيشه في أوروبا وفي العالم العربي، أيضاً يصبح، هنا، من النافلات الناس، في كوبا يعيشون في اهتزاز دائم، وكل اهتزاز يُنشئ علاقته الخاصة به، وعلى الفور لا تأجيل لوقائع الحياة، ولا خوف منها لكأن المصائر عيشتْ مسبقاً، وما على الكائنات إلا المضيّ في حياة مملوءة بالرقص والموسيقي.
سأشرب قهوة العصر، كالعادة، في كافيتيريا «إنغلاتيرا» وسأتفرّج، وحيداً، على المارة والهائمين ولن تتأخر أصداء موسيقى «السالسا» أن تعطّر الفضاء بألحانها الساحرة لكأن الثورة الكوبية ولدت من هذه الألحان في دمشق، كنت أعجب من وجه «غيفارا» المحارب وهو يبتسم واضعاً سيجاره بين اسنانه البيض، وعيونه تنزّ شهوة للحياة، وقد كان يعرف أنه مقبل على الموت هنا، بسهولة، سأفهم هذا البعد الأسطوري للفرح، والمتعة هذا البعد الساحر للحياة، وبالأخص إن كانت «قصيرة»، سأفهمه سريعا، ومَنْ يعشْ ثمانين حولاً لا أبالكَ يفهم!
سأكمل الجلسة، مساء، في بار «فلوريديتا» الشهير، حيث كان «همنغواي» يخترع مركبات جديدة لمشروباته الروحية، يساعده صاحب البار، صديقه الحميم، في إنجاز خلائطها، وتعميق روعتها وأمام تمثاله الواقف حياً، وبيده كأسه الأزليّ، سأجلس طالباً نفس الخلطة من الشراب وسيجيئني الرجل الأنيق بكأس عنبري اللون، مثلج، وذي طعم بديع كأس من خلائط الروح الضالة التي بدأت تستقيم على طرق المساء في «فلوريديتا»، بالـلصق من «سنترال بارك»، سأستمع إلى موسيقى جديدة، وسأشم روائح مثيرة لأجناس من البشر الذين كانوا، قبل ساعات فقط، في قارات متباعدة، و صاروا، الآن، متلاصقين ضيق المكان، وحميميته، لا يسمحان لأحد بالعزلة وسحر التاريخ يُحرر الألسن والقلوب سريعاً، سيغدو هذا المزيج البشري العديد الأجناس، المختلف الهيئات، مؤتلفاً وصديقاً
إنها الحياة العديدة المشارب والأهواء، وقد تجلّتْ، هنا، في حالتها الفائقة الحسية واللطف مَنْ كان يظن أن «هافانا» بمثل هذه الروعة؟
تأخرت كثيراً قبل أن أجيء، وهأنذا قد جئت، أخيرا العالم حولي يغني، وأنا ألثم الجهات أريد أن أسير بها إلى المجهول في ساحة «الكاتيدرال»، ذات الروعة الهائلة، سأشعر «بالحشمة»! وأي مغزى لهذه الكلمة التي تداهمني، الآن، وعلى غير توقع مني؟ ساحة تسلب النظر لا تخلب اللب فقط! مَنْ هم أولئك الذين فكروا، ذات يوم، بإنجاز مثل هذه الروعة؟ ولِمَ لا يتّسع القلب لكل هذا الجمال؟
الأجراس العملاقة صامتة وجْهتها الشرق، حيث المسيح الفلسطيني ينتظر الخلاص من الاستعمار الجديد نوع من البُهْمة والظلال تخيّم على القلوب الجالسون، كلهم، صامتون لكأن أمراً خفياً يكتم الأنفاس بِمَ تفكّر هذه الجموع الرابضة، مثل أنعام «الجزيرة» في أول المساء؟ أية معجزة صنعتها الأديان التوحيدية الثلاثة التي نشأت في أرض الشام والجزيرة، ومنها امتدّتْ الموجة لتصل إلى هذه «الأصقاع»! ولكن، كيف ضللنا الطريق إلى البحر، ومَنْ سمّاه: «بحر الظلمات»، وهو ماء ونور!

«ترينيداد» تراث الإنسانية المعاصر!

في الطريق البري بين هافانا وترينيداد، تبدو كوبا أرضاً بلا أفق روعة تتجلى في حدود النظر المدهوش حتى آخر الفضاء وليس إلا بعد سير طويل لكي تبدأ الأرض بالتبدّل التدريجي: هضاب تخرج من الماء، وجبال صغيرة تكمن خلف الهضاب جبال ستكون امتداداً لجبال «سسييرا مايسترا» الشهيرة التي كانت معقل «البارْبيدوروسْ» الملتحين، تيمناً بذوي اللحى الثوريين الثلاثة: فيديل، وغيفارا، وسيانْ فويغو الثلاثي الثوري المرح الذي جابه الموت بفنّ الانتصار عليه وشيئاً فشيئاً تمعن الأرض بالتهضّب والتجبُّل حتى لا يبقى منها سوى شريط ضيق فوق البحر.
في «ترينيداد»، ثالث المستعمرات الاسبانية، تاريخياً، ستأخذ الأمور مجرى آخر الجو الأسطوري، والنمط الاستعماري العتيق، يبدو في أعلى درجات الأبهة والخطورة خلاء المدينة، واستقامة شوارعها العريضة، نسبياً، وبيوتها ذات الطابع المهوّى بشكل مدروس، والكراسي الهزّازة التي يقعي عليها العجائز، نساء ورجالاً، في مواجهة النوافذ العالية التي تطل على الخلاء، مباشرة، تجعل الكائن القادم من بعيد يقف حائراً: إلى أي ناحية عليه أن ينظر، أولاً؟ ومن أي نحو يبدأ اللقاء؟
بيوت أبهة، لا تذكّرني ببيوت «الجزيرة» السورية في القرن الماضي باحاتها واسعة، وأشجارها عالية، وألوانها زاهية ألوان هي خليط من الأحمر والأزرق والأخضر: ثلاثي الإنسانية اللونيّ القديم البحر المحيط يقع في أسفل الهضبة التي أقيمت عليها المدينة ومن سطح المقهى العريق: «كازا دو لا موزيكا»،أطلّ، عبر ظلال الورود والأزاهير، على وجه البحر الخالي، بعيدا أريد أن أغتسل بهذه الأراحيق.
في «ترينيداد» أنت في القرون الأولى لا سيارات، ولا عمائر

شاهقة، ولا محلات تجارية صاخبة، ولا سلال فارغة أو مملوءة، ولا حتى أسفلت على وجه الأرض الشوارع مدكوكة بالأحجار، والبيوت واطئة وسكينة، والنوافذ مشرعة للريح، ودواخل البيوت في متناول النظر لا أحد يخجل من الجلوس في بيته وهو بين الناس ولا أحد يخبئ أغراضه عن النظرات السياحية المتوحشة الكائن هو فعله اليومي، وهذا، هو شكل حياته الذي يحب لا أحد يشعر بالخجل مما يملك، ولا مما لا يملك، طالما أن العالم مكبوب أمامه على الرصيف إنها الحياة في بساطتها المبدعة.

«ترينيداد» مدينة إيكولوجية بامتياز عمرها مئات السنين ولم تبدِّل أحياءها وأتذكر مغموماً أحياءنا العربية القديمة في مدننا التاريخية الأكثر من ألفية، وكيف نقضي على أكثرها بالهدم والتدمير أو بالتعمير الحديث، والاستيطان الهمجي، إذا شئنا الصراحة! دون أن نعي أن الحفاظ على التاريخ، حتى ولو مهترئاً، هو جزء من الحفاظ على الثقافة الإنسانية ولكن مَنْ يسمع هذا في العالم العربي المنسحق بالغرب!

ليس للروعة اسم آخر سوى «ترينيداد»!

تحت ضوء قمرها الوردي أجلس بين أشجارها الهائمة، في أول الليل وفي الضوء الوردي للقمر المسالم، تتوالد مشاعري كالفئران مشاعر آسرة حول هذه المدينة الخالدة في مسائها المذرور بالهدوء، أدخن السيجار الهافاني الرائع، وأكتب بين الحين والحين، وأنظر من فوق الهضبة التاريخية في عتمة المحيط اللامتناهية، وأحس بمقدار السعادة النابعة من وحدتي، حتى أني أكاد أن ألمسها بيدي لست مضطراً لأن أكلم أحداً، ولا للاستماع إليه، أو للانتباه إلى مشاعره الحساسة أو المفترض بها أن تكون كذلك لئلا أجرحها بإهمالي له النظرة هي التي تقودني إلى حيث شاءت والقلب، مع ذلك، مفعم بالتوتر والانفعال «ترينيداد»، وحدها، هذه الليلة تكفي لتبرير أسفار عديدة، غير مخطط لها وروعتها تكمن في هذه العفوية التي نلتقطها في المكان السعادة جسد، والروح للتعاسة، وبينهما يتأرجح الكائن على حبال الرغبات وأحس أن «ترينيداد» ستوحدهما هذه الليلة وإنْ أخطأتُ فلا بأس فهي تستحق مثل هذا الخطأ.

في ١٥١٤ تأسست «ترينيداد» ثالث مستعمرة اسبانية في الجزيرة، في مكان كان اسمه «مانوائيلا»، حيث وجد فيها الفاتح الاسباني «دييغو فالازكيز» الذهب ومجموعة من الأهالي وسريعاً انتعشت فيها الحياة بسبب التجارة والعبيد وإضافة إلى الذهب كان السكر إحدى أهم ثرواتها حتى غدت من أغنى مراكز الجزيرة لكن تمردات العبيد المتتالية والاضطرابات السياسية المتلاحقة جعلتها «تنام» لمدة طويلة، إلى أن اعتبرتها اليونسكو في ١٩٨٨ من «تراث الانسانية» الخالد.

لا أحب الغروب في «ترينيداد»

هجوم العتمة المفاجئ من جميع الجهات يجعل القلب يرتجف رعباً! لكأن الكون يغدو قبرا وما يزيد السوء انفعالاً جلوسي مساء في مقهى «كازا دو لا موزيكا» المطل من فوق الهضبة العالية على أنحاء الكون المتمادية في الهرب من النظر من هنا أرى «أرضاً» في أُفق البحر المحيط أرى رثثاً وأزوالا وفي مرمى النظر القصي ينحني الكون وكأنه يريد أن يحضن نفسه! متى يشعلون قناديل الضوء لطرد هذه العتمة المخيفة: عتمة الكائن الوحيد في أرض تموج بالتاريخ أخشى أني صرتُ هشّا .

ماذا تريد منا هذه الحياة؟

ترددت كثيراً قبل أن أصعد، ماشياً، إلى مرْقب «الميرادور» في أعالي الجبال وأخيراً، فعلتها على مَماش متعاقبة، حيث أطلّ، الآن، على وادي «إنْغلْيوس» المشهور بزراعة قصب السكر هنا، قضى كثير من العبيد نحبهم وهم يعملون من أجل سادة «ترينيداد» الذين نتمتّع بزيارة قصورهم، اليوم قصور شديدة الروعة، جديرة بالتبجيل والتأمّل، ولو من أجل العبيد الذين ماتوا في سبيل إنشائها ماذا أرى أيضا؟ للتاريخ مخيلته الخاصة، وما علينا إلا الذهاب بعيداً للحاق بها في ظل شجرة صغيرة، على بُعد خطوات من «المرقب» أقف محتمياً من سطوة الشمس، يداعبني النسيم الآتي من قمم الجبال البعيدة، بعد أن يمر على البحر أقف، مفكّراً في حياة لا تفكّر في وأدرك أنه من العبث أن نظل كما نحن وحدها، الريح تحرك الغصون بلطف تحرك مشاعر الرجل الوحيد فوق جبل «غريب»! وفي النهاية، أوَليستْ هذه هي الحياة! وكل حياة أخرى زائدة عن اللزوم! فلأتذكر ذلك جيداً، فيما سيأتي من الوقت.

فوق فراش البؤس نمتُ في «ترينيداد» وعلى أحجارها الصلدة مشيت، هواؤها العذب لفحني محمّلاً برطوبة الماء وأزقتها التاريخية ابتلعتْني، شربتُ «ترينيداد كولونيال» ذا الألوان الزاهية، لكأنه الذهب وتذوَّقْت خلائط وطُعومات جسد المدينة ألمسه، الآن، بعينيَّ الذاهبتين إلى الآفاق، ولم أشبع أي حلم يحرك الصبي الذي كان جائعاً على «الخابور»؟ وأي شيء آخر، بعد الآن، سيغويه؟ «ترينيداد» أخرى مسكونة بالرغائب والجُسوم؟ أم أرض جديدة بلا هوية ولا ميقات؟ بلى! لسوف تنبعث الرغبة فيه من حضيض القاع، تقوده إلى حيث سيلتقي بأمه القديمة: «الجزيرة السورية»، التي خلّفها للريح .

آه! ما أجمل أن تتعدد الأماكن والأمهات!

اشربْ، وقل ربي زدني حلماً!

«سانتياغو دو كوبا»

إثنتا عشرة ساعة ستستغرقها رحلتي بالسيارة من «ترينيداد» في وسط الجزيرة الكوبية إلى «سانتياغو» في الطرف الشرقي منها. في ١٥١٥ أنشئت «سانتياغو دو كوبا»، وهي إحدى أقدم المدن في القارة الأمريكية، وكان عمدتها البحار الدموي ذو الشهرة المشؤومة: «هرنان كورتيس»، رفيق جوّاب الآفاق «الحالم»: «كريستوفر كولومبس»، الذي يعد بالنسبة إليه مثالياً ومسالماً، حتى! وقد جعل منها محطة لسفن العبيد المجلوبين من أفريقيا وسواها، كذلك، قاعدة لغزو بقية القارة الأمريكية، حيث انطلق منها لغزو «المكسيك»، كما سبق وظلّت لها السيادة إلى ان انتزعتها منها «هافانا».

و«سانتياغو» تعتبر بؤرة ثورية بامتياز منها انطلقت في ٢٦ يوليو ١٩٥٢، الثورة السياسية، عندما هاجم المحامي الشاب، فيديل كاسترو برفقة مائة رجل، ثكنة «مونكادا»، في قلب المدينة لكن السلطة بمساعدة الأمريكان، كما هي الحال في كل مكان صدّتهم، وقتلت الكثيرين منهم، ولجأ الباقون إلى جبال : «سييرا مايسترا» العصية، بالقرب من هذه المدينة وأخيراً، بعد ست سنوات وستة أشهر، انتصرت الثورة، ودخل «كاسترو» مدينة «سانتياغو دو كوبا» التي نشأ ، ودرس، فيها، منتصراً، برفقة صديقي نضاله: «تشي غيفارا»، و«كاميليو سيانفويغو»، تتقدمهم لحاهم الطويلة.

من هذه المدينة الخليط، انطلقت، أيضاً، «الثورة الصوتية»: الموسيقى الأفرو- كوبية، التي تعتبر مصدراً أساسياً من مصادر موسيقى «الجاز» الشهيرة هنا، نكاد نفهم لِمَ انطلقت الثورتان من «سانتياغو»، نكاد، إذ أن الفهم التام غير موجود في الواقع، لا في العلوم الإنسانية، وحدها، وإلا لأصبحت الحياة جحيماً، ولكانت نهاية كل شيء!

«بشر وغبار»، تلك هي «سانتياغو دو كوبا» لكنه غبار من الماء الواقف في الجو، من شدة الرطوبة، على عكس غبار «القاهرة» الرملي والبؤس فيها، كالقاهرة، تماماً، باد على كل شيء، من أسفلت الطرقات المهشّمة، إلى واجهات الدور العتيقة، إلى الوجوه المملوءة بالصمت والإنتظار، على العكس من الإشراق الضوئي في «ترينيداد» أتراها تتهيأ لثورة أخرى؟ ولكن أي طريق ستسلك ثورة جديدة، في «وطن صار ملكاً للعالم»؟ ما همّ؟ أريد أن أرى «مونْكادا»، الثكنة التاريخية التي انطلقت منها الثورة السياسية الوحيدة التي ما زالت «تحاول البقاء على قيد الحياة» في وجه الطغيان الأمريكي، الذي يعم الكرة الأرضية.

وأسأل العابرين عن «مونكادا» ويرددون الكلمة خلفي بعَجابة أزعجتني: مونْكادا؟! وأخيراً أصير أسألهم بعدائية واضحة وكأنهم تآمروا ضدها، وضدي، مضيفاً إليها بعض القرائن الدالة: مونكادا، ريفولسيوني، كاسترو، غيفارا، كاميليو ويفتحون أفواههم عجباً وهم يتكلمون بهدوء، وكأنهم يزيحون عن ضمائرهم آثار كارثة لا تحتمل: سي! سي! سنيور، «مونكاد»! بلى! بلى! هي هناك، قريبة وهذه «الهناك» ستستغرق مني ساعات ، وطرقات طويلة أمشيها، مجدِّداً سؤالي، كل مائة متر، تقريباً، لئلا أتيه، فلا أراها.

يكاد المارة البانسون ألاّ يعرفوا عن هذه «المونكادا» التي تشغلني إلى هذا الحد، شيئاً، بعد أن أصبحت، اليوم، مركزاً دراسيا وأخيراً، هأنذا في مواجهة «المونْكادا»! تحت نصب التمثال المقابل لها: تمثال«آبلْ سانتا ماريا»أحد الثوار الذين قتلوا يوم الهجوم عليها ولأني لا أستطيع تحمّل الانفعال، وحدي، أخرج هاتفي النقال، في ذلك الصبح الكوبي المبلل بالرطوبة، وأحاكيها وتتعجّب من اتصالي المبكر بها، وتخاف وأقول لها: أنا في «المونكادا»! وتردد الإسم خلفي بعجب، واستخفاف، هي الأخرى: «مونكادا»؟ ما هذه هي المون ولا أدعها تكمل، فأضيف، وأنا أطفح انفعالاً: هي الثكنة التي انطلقت الثورة الكوبية منها وأحس الخيبة العميقة في صوتها الذي بَرَدَ، وهي تقول بشبه انزعاج: أمن أجل هذا كلمتني؟ ودون أن أجيب، أغلق الهاتف، وأبدأ بالهذيان والبكاء!

إمح إمْح، ولا تتردد فالمَحْو من طبيعة الشيء أشياء كثيرة تستحق المَحْو، وعلى رأسها تاريخك الشخصي إمْح كل شيء لتتنفس هواء جديدا فلقد امتلأت ذاتك بالنفايات، إنْ كنت ستعود كما جئت فلم يكن للرحلة ضرورة وإن كنت ستبدأ، من جديد، ما بدأته، من قبل،فأي مبرر لتحمّل مصاعب هذا السفر؟ وإن لم تعلّمكَ المسافات أسرارها، لِمَ تراك غامرت بارتياد آفاق هي في غنى عنكَ؟

إن كنت ستتكئ، كالقنفذ، على ما فعلته، من قبل، فأي شقاء تمتلئ به ذاتك الملتهبة، بلا سبب؟

إنْ كنت لا تتعلّم من آداب السفر، فأي مبرر يجعلك تتشدّق بالرغبة في سفرجديد؟ سَفَر تريده أن يكون بديلاً للحياة الجاثمة.

إنْ كنت لا تريد أن تفهم أن استقلال الآخر هو، وحده، الضمان لاستقلالك أنت،لِمَ إذن تبحث في الأسفار عمّا لمْ تجدْه في المكان الأول؟ لماذا تزمع الرحيل وأنت خليق بقعود بلا مسير؟

عليك أن تفهم، أخيراً، أن الخيبة هي أهم محرّك للوعي.

تلك هي آخر كلماتي في «سانتياغو دو كوبا»، وهي موجهة إليكَ، إليكَ، وحدك فلقد صرت أدرك أنه لا أهمية لاحتواء الكون (إن كان ذلك ممكناً، أصلاً، إن لم يكن الكائن قادراً على احتواء ذاته التي تتغيّر في كل سفرة.



محمد عبد المطلب الهوني وتشخيص المرض العربي

قراءة في كتاب: المأزق العربي.. العرب في مواجهة الاستراتيجية الأمريكية

هاشم صالح*

لا ينبغي الاستهانة بهذا الكتاب الصغير من حيث الحجم (١١٠ صفحات) ولكن الكبير من حيث الإشكاليات المطروقة والمحتوى، فهو يشبه المانيفست من أجل فكر عربي آخر. وربما كان يشكل قنبلة موقوتة في هذا الظرف التاريخي الذي نعيشه. ينبغي الاعتراف بأنه يحصل الآن فرز جديد في ساحة المثقفين العرب. فالقسم الأكبر لا يزال محكوماً بالإيديولوجيا القديمة التي سيطرت علينا طيلة الخمسين سنة الماضية والتي يمكن أن ندعوها : بالإيديولوجيا القوموية-الإسلاموية، وهي إيديولوجيا لا تزال مسيطرة على الشارع العربي والفضائيات ومراكز القوى على الرغم من أنها فقدت مصداقيتها في دوائر العلماء والفلاسفة والمفكرين الحقيقيين. وهذا أمر طبيعي، فعامة البشر في كل بلد تظل مرتبطة بغرائزها التحتية وعواطفها الشعبوية أكثر من النخبة المثقفة والعارفة ببواطن الأمور وظواهرها، وهناك دائماً مسافة ما بين النخبة والجماهير وتزداد هذه المسافة اتساعاً كلما كانت الجماهير أمية أو أقرب إلى الأمية. بل وحتى الكثير من المثقفين العرب يمكن أن ندعوهم بالأميين أيضاً إذا ما اعتبرنا أن الأمية لا تعني فقط عدم معرفة القراءة والكتابة، وإنما عدم امتلاك أي ثقافة نقدية فيما يخص التراث الديني. من هذه الناحية لا يوجد تقريباً أي فرق بين المثقف العربي ورجل الشارع.

ولكن ظهر في الآونة الأخيرة جنس جديد من المثقفين العرب، جنس خارج على الرأي الشائع والمعتقدات الشعبوية المشتركة التي تهيّج الجماهير والفضائيات والصحافة. شيئاً فشيئاً ابتدأت مجموعة قليلة من المثقفين العرب تنحرف عن الخط العام والمقولات الجاهزة وتتجرأ على انتهاج دروب أخرى غير الدروب المعتادة. من بين هؤلاء الدكتور محمد عبد المطلب الهوني، والمفكر التونسي العفيف الأخضر الذي كتب مقدمة ممتازة للكتاب. ويمكن أن نضيف إليهما شاكر النابلسي، وعثمان العمير، وعبد الرحمن الراشد، وكمال عبد اللطيف، وعزيز العظمة، وصادق جلال العظم، وجورج طرابيشي، ورجاء بن سلامة، وآخرين عديدين أعتذر عن عدم ذكر أسمائهم الآن على الرغم من أنهم لا يقلون أهمية. وهذا الجنس الجديد من المثقفين العرب مرشح للتزايد أكثر فأكثر كلما انكشفت عورات الإيديولوجيا العربية ونواقصها : أقصد إيديولوجيا الفضائيات والغوغائيات الهيجانية الخارجة عن ضبط العقل.

ما هي الإشكاليات الأساسية التي يطرحها كتاب محمد عبد المطلب الهوني؟ يمكن حصرها في ثلاثة أو أربعة محاور. والمشكلة الأولى التي يطرحها هي الموقف الانتهازي أو المكيافيلي للسياسة الأمريكية طيلة الحرب الباردة. وأما المشكلة الثانية فتخص رد الفعل العربي عليها ومدى ملاءمته أو عدم ملاءمته، وبخاصة بعد ضربة ١١ سبتمبر. فهنا حصل تدشين جديد للتاريخ وينبغي على الفكر العربي وكذلك السياسية العربية أن تأخذه بعين الاعتبار.

وأما القضية الثالثة التي تستحوذ على اهتمام المؤلف فتتمثل في النقد الراديكالي للأصولية العربية-الإسلامية.

هذا في حين أن القضية الرابعة والأخيرة تتمثل في الدفاع عن

* باحث يقيم في باريس

الحضارة الديمقراطية- الليبرالية الحديثة باعتبار أنها الحضارة الوحيدة الموجودة على سطح الأرض، وبالتالي فينبغي على العرب والمسلمين بشكل عام أن يجدوا طريقة ما للتفاعل معها، لتعريب أطروحاتها وقيمها إذا ما أرادوا الخروج من المأزق الذي يتخبطون فيه اليوم. من هنا تأتي ضرورة الانخراط في مشروع ترجمة ضخم لفكر التنوير والحضارة الأوروبية، وهذا ما سأتحدث عنه في نهاية المقال.

هذه هي باختصار شديد بعض الإشكاليات التي استحوذت على اهتمام الدكتور الهوني على مدار مائة صفحة كثيفة ومليئة بالتحليلات والآراء الشخصية والمعطيات. وقبل أن أدخل في مناقشتها أو مناقشته هو من خلالها ينبغي عليّ أن أشيد بالأسلوب السلس، الواضح لهذا الكتاب. فلا يوجد تقعّر لغوي، ولا لغة مبهمة أو معقدة بدون سبب. وإنما يمكن لأي قارئ -حتى لطالب الثانوية- أن يقرأه ويفهمه إذا أراد. وهذا يعني أنه حتى أكبر المشاكل الفكرية وأكثرها صعوبة يمكن أن نعبّر عنها بلغة بسيطة وخالية من التعقيد والغموض.

يبدو لي أن المؤلف متألم كثيراً من موقف السياسة الأمريكية طيلة الحرب الباردة. فلم تكن المبادئ هي التي تتحكم بها وإنما المصالح والغايات الشخصية. فبما أن الهدف الرئيسي كان هو الانتصار على العدو الشيوعي وسحقه فإن جميع الأسلحة أصبحت مباحة. بالطبع فإن الهوني ليس ساذجاً. فهو يعرف أن هناك شيئاً اسمه «عقل الدولة» أو مصلحة الدولة العليا، وأن هذا العقل أو تلك المصلحة قد تتناقض مع المبادئ التي قامت عليها هذه الدولة بالذات. فدعم أمريكا للأنظمة الشمولية المنغلقة إلى أقصى الحدود طيلة كل تلك الفترة شيء مزعج ولا يمكن فهمه إلا عن طريق مبدأ مكيافيلي : الغاية تبرر الوسيلة. وهذه الغاية أعمت أمريكا إلى درجة أنها أصبحت مهووسة بمحاربة الشيوعية في الخمسينيات وأصبحت تلاحق الناس على الضمائر الداخلية والشبهات أيام مكارثي السيئة الذكر، ولدرجة أنها تحالفت مع ابن لادن لضرب الخطر الشيوعي الذي لا يساوي واحداً على ألف من خطر ابن لادن!!..

ولكن ليس محمد عبد المطلب الهوني هو وحده الذي يستغرب الموقف ويستنكره. بل إن العديد من مثقفي أمريكا ذاتها -ناهيك عن مثقفي أوروبا- أصبحوا يستهجنونه ويعتبرونه بمثابة الخطيئة التاريخية التي لا تغتفر. ولكن بالطبع لم يستيقظوا على هذه الحقيقة المرة ويعضوا على أصابعهم ندماً إلا بعد ١١ سبتمبر. عندئذ راحوا يصبّون جام غضبهم على الإدارات الأمريكية المتعاقبة التي تواطأت مع أنظمة عربية وغير عربية لا علاقة لها بالحداثة الفكرية والسياسية، بل إنها عدو لدود لروح العصور الحديثة أو جوهرها. وأستطيع أن أعدد عشرات الكتب على هذا الاتجاه في المكتبة الأمريكية أو الفرنسية. لكن الشيء المؤلم بالنسبة لرجل تقدمي عربي كالهوني هو أن أمريكا بلد الحضارة والرقيّ خانت مبادئها في الخارج من أجل خدمة مصالح مادية أو سياسية عاجلة. فقد ضربت الحركات التقدمية في المنطقة العربية وإيران (انظر مشكلة محمد مصدق) وساندت الأنظمة المحافظة إن لم نقل الرجعية. هذا دون أن نتحدث عن مساندتها للسياسات القمعية الإسرائيلية وبخاصة قبل هزيمة ١٩٦٧ وفيما بعدها.

والواقع أن المأزق العربي، أو مأزق التقدميين العرب، يكمن هنا. فهم من جهة معجبون بالحضارة الغربية وإنجازاتها. وهم من جهة أخرى يجدون أنها تساند عدوهم في الداخل والخارج على حد سواء. لهذا السبب لم يحصل اللقاء بين الحركة التقدمية العربية وأمريكا طيلة أربعين سنة من الحرب الباردة. بل حصل العكس تماماً : أي الصدام والعداء. ويخيل إليّ أن أطروحة الهوني تريد أن تقول ما يلي : بعد ١١ سبتمبر اختلفت الأمور جذرياً وأصبح من الممكن اللقاء بين حركة التقدم العربي والحضارة الأوروبية-الأمريكية لأول مرة. وغني عن القول أني أشاركه هذا الأمل بشرط واحد ينصّ عليه هو شخصياً : حلّ الصراع الفلسطيني-الإسرائيلي بما يحقق نشوء دولتين ديمقراطيتين عربية وعبرية (ص. ٧٥).

هنا نلاحظ أن الهوني يقطع مع الإيديولوجيا العربية القديمة أو التي أصبحت تبدو قديمة أكثر فأكثر اليوم. فالإيديولوجيون العرب يعتقدون أن العداء مع أمريكا والغرب أبدي سرمدي لا ينتهي إلا لكي يبدأ من جديد. ولكن المفكرين الجدد في العالم العربي يعتقدون أن هذا العداء انتهى نصف نهاية بعد ضربة ١١ سبتمبر. وسوف يفقد كل مبرراته بعد أن تحل القضية الفلسطينية. بعدئذ سوف نصبح جميعاً في مركب واحد هو مركب الحضارة الإنسانية التي دخلت في صراع جديد مع الإرهاب الأصولي البربري من جهة، ومع العولمة الجائرة وليس العولمة في المطلق من جهة أخرى. والواقع أن هذه تغذي ذاك لأن أربعة أخماس الثروة البشرية هي في يد خمس سكان الكرة الأرضية، أي أوروبا الغربية وأمريكا الشمالية واليابان وأستراليا (ص. ٤١).

هكذا نلاحظ أن تحليل الهوني مرن بالفعل ومتوازن على مدار الكتاب. فهو لا يهمل خطورة الإرهاب ولا يغض الطرف عنه لأن أصله إسلامي أو عربي كما يفعل الغوغائيون والإيديولوجيون العرب. ولكنه في ذات الوقت لا يهمل مسبباته التي يلقيها على الخارج والداخل في آن معاً. وهنا نصل إلى الإشكالية الكبرى الثانية التي تكاد تخترق الكتاب من أوله إلى آخره : أقصد إشكالية الأصولية أو ما يدعوه الهوني بـ«سوء فهم المعتقد» (ص. ٩٩ وما بعدها...).

يقول الدكتور محمد عبد المطلب الهوني بالحرف الواحد : «من أهم معوقات الديمقراطية في الوطن العربي سوء فهم المعتقد. فالدين في حد ذاته ليس عائقاً من عوائق التحضّر، ولكنه يصبح أكبر عائق عندما يستخدم استخداماً إيديولوجياً سياسياً من قبل فاعلين اجتماعيين». وهذا ما هو حاصل الآن. ونلاحظ أن المؤلف يشنّ هجوماً صريحاً لا لبس فيه ولا غموض على هؤلاء الإسلامويين الذين يفهمون الدين على طريقة القرون الوسطى ويحاولون تطبيق مبادئ القرن السابع الميلادي على مجتمعات القرن الواحد والعشرين! وبما أن الشعب لا يزال منغمساً من أعلى رأسه إلى أخمص

قدميه في هذه التصورات القروسطية الغيبية فإنهم -أي الأصوليين الحركيين- يجدون آذاناً صاغية ويجيشون الجماهير وراءهم بالملايين..

وهنا تكمن المشكلة الكبرى التي ستواجه جميع المثقفين الأحرار في العالم العربي بعد حل قضية فلسطين التي كانت تغطي على هذه القضايا بحكم أولويتها وخطورتها على مدار نصف القرن الماضي، فالأولوية كانت لمواجهة العدوان الخارجي لا لنقد الداخل وعناصره المتحجرة والمعادية للحضارة والنزعة الإنسانية.

هذه المشاكل الجديدة التي أخذت تظهر على السطح في الآونة الأخيرة أصبحت تتطلب مثقفين جديدين وعيوناً جديدة. وهنا نلاحظ أن الأستاذ الهوني لا يتردد عن إحداث القطيعة مع لاهوت القرون الوسطى أو فقهها سواء فيما يتعلق بمكانة المسيحيين العرب ومشكلة الذمة والجزية وكل هذه المصطلحات التي عفا عليها الزمن، أو بمشكلة الجهاد، أو بمشكلة الحدود والعقوبات البدنية، الخ... وهنا يقول هذه العبارة الرائعة: «الجهاد إذن ليس الفريضة الغائبة كما يردد الإسلامويون، بل هو الفريضة المنقرضة بحكم انقضاء عصر التقسيم الثنائي واللاهوتي للعالم إلى دار حرب ودار إسلام» (ص.١١٥).

هذا التعبير «الفريضة المنقرضة» أثلج صدري وجعلني أضحك كثيراً مثلما أثلج صدري مصطلح جمال البناء، وهو إسلامي معتدل وعقلاني عندما قال لي أن الفريضة الغائبة هي فريضة التنمية وليس الجهاد!.. فتنمية المجتمعات العربية والإسلامية ومحاربة الفقر المدقع فيها هو الذي ينبغي أن يكون شغلنا الشاغل وفريضتنا الغائبة الحاضرة. وكفانا هلوسة ومجانين وهيجانات!..

ويصل الأمر بالأستاذ الهوني إلى حد القول بحتمية الانتقال من التشريعات الإسلامية إلى التشريعات الوضعية الحديثة (ص. ١٠٨). لماذا؟ لأن التشريعات الإسلامية القديمة لم تعد صالحة للتطبيق في عصرنا الراهن. فمن سيقطع يد السارق إذا سرق رغيف خبز مثلاً؟ ومن سيجلد شارب الخمر؟ ومن سيرجم الزانية بالحجارة؟ ثم ينخرط الهوني في هذا التحليل العميق للمشكلة مبيناً الفرق بين عقلية العصور القديمة وعقلية العصور الحديثة. يقول بالحرف الواحد : «إن الديمقراطية الحديثة في فلسفتها الجزائية ترفع شعار إعادة تأهيل المجرم وتشترط في العقوبة ألا تكون مهينة لكرامته كإنسان. وهي تهدف في النهاية إلى إصلاح الجاني، أما في الإسلام فإن العقوبات الأساسية هي عقوبات بدنية تبدأ بالجلد وتنتهي بقطع الرقبة مروراً بتقطيع الأيدي والأرجل. وهذه العقوبات كانت في زمانها غير مستهجنة، وكانت وليدة عصر الانتقام من الجاني. أما اليوم فلا يعقل أن تبتر يد سارق أو يهان إنسان بجلده أمام الملأ. لقد انتقل الإنسان في عصرنا من منطق الانتقام وإلحاق الضرر بالمعتدي، إلى محاولة إصلاحه، لأنه قد يكون جانياً وضحية في الوقت نفسه. فأكثر الجناة هم ضحايا مهمّشون في مجتمعاتهم ومن قبلها، أو هم يعانون من أمراض نفسية أدت بهم إلى الوقوع في براثن الجريمة» (ص. ١٠٧).

هذا المقطع يلخص الفرق بين «تربية» العصور الوسطى وتربية العصور الحديثة. وهو يدل ضمنياً على أن هناك قطيعة كبرى حصلت بينهما. وهي قطيعة نفسانية وإبستمولوجية، أي معرفية عميقة. ولكن هذه القطيعة التي اجتازتها مجتمعات الغرب المتقدمة بنجاح عندما انتقلت من الشريعة اليهودية-المسيحية إلى القوانين الوضعية الناتجة عن فلسفة التنوير والإعلان الشهير لحقوق الإنسان والمواطن لا تزال المجتمعات الإسلامية تقف متهيبةً أمامها. ولا تزال ترتعد فرائصها خوفاً من هذه القفزة في المجهول! فكيف لها أن تقطع مع فقهها القديم الذي تشربته في دمها وروحها وعاشت عليه مئات السنين؟! ومع ذلك فهذا هو الشيء المطلوب منا الآن أيها السادة. ونفس الشيء ينطبق على الشورى التي ليست هي الديمقراطية على عكس ما تتوهم أغلبية المسلمين. وهذا ما يبرهن عليه الهوني بشكل مقنع ودقيق في الصفحة ٨٥ من كتابه. فالشورى كانت محصورة ببضعة أشخاص معيّنين تعييناً لا منتخبين بشكل حر. وأما الديمقراطية فتعني حق جميع أفراد الشعب في التعبير عن رأيهم لا فرق بين رجل وامرأة، أو كبير وصغير، أو غني وفقير. كلهم لهم الحق في التصويت وانتخاب الحكام أو إسقاطهم وعزلهم. وبهذا المعنى فلم يعرف تاريخ الإسلام ولا المسيحية مفهوم الديمقراطية أبداً. وإنما هو اختراع جديد جاءت به فلسفة التنوير التي جبّت ما قبلها. وهذا يعني أنه يوجد شيء جديد تحت الشمس، وأنه لا ينبغي على المثقفين العرب منذ الآن فصاعداً أن يرتكبوا هذه الجريمة النكراء : إسقاط مفاهيم العصور الحديثة كالحرية والديمقراطية والتسامح الديني وحقوق الإنسان ومفهوم المواطن والمواطنية على الإسلام والفكر الإسلامي. فلا يضير العصور القديمة أنها لم تعرف هذه الأشياء التي كانت تدخل في دائرة اللامفكر فيه أو المستحيل التفكير فيه بالنسبة لها. وليس عاراً على الحضارة العربية-الإسلامية، إنها لا تعرف أشياء كانت معرفتها مستحيلة على كل البشرية في تلك العصور الغابرة وليس علينا نحن فقط. لقد آن الأوان لكي نخرج من هذا الوهم الكبير، ومن هذا الاستلاب العقلي الذي يسيطر على عقلية ملايين العرب والمسلمين. بل ويهيمن على عقلية الكثيرين من المثقفين العرب! انظر ما يكتبه محمد عابد الجابري مثلاً عن لوثر وحركة الإصلاح الديني في الجرائد العربية حيث يربطها بالتراث العربي الإسلامي ويرتكب بذلك حماقة أو مغالطة تاريخية مخيفة. وأشد ما أخشاه هو أن يواصل كتاباته عن تاريخ الفكر الأوروبي ويربط فلسفة التنوير بنا أيضاً ويخلص إلى النتيجة التالية: نحن لسنا بحاجة إلى إصلاح ديني ولا إلى تنوير لأنه لا رهبنة ولا كهنوت في الإسلام، ولا يوجد تعصب ولا محاكم تفتيش ولا ملاحقات للمفكرين والأدباء والشعراء ولا من يحزنون... نحن براء من كل هذا. هذا شيء خاص فقط بتاريخ أوروبا، أو بالكنيسة المسيحية والبابا والفاتيكان. وأما نحن فلا نشكو من شيء حتى ولو ظهر فينا ألف ابن لادن ومئات الظواهري والزرقاوي... ويبدو أن

الأستاذ الجابري لم يسمع بما حصل لنصر حامد أبو زيد، ونجيب محفوظ، وفرج فودة، ومحمود محمد طه، وحيدر حيدر وعشرات غيرهم!!... فهذه ليست محاكم تفتيش في نظره. بل وأخشى أن يقول بأن فولتير وجان جاك روسو وكانط وهيغل وكل فلاسفة الحداثة هم أيضاً من تلامذتنا وأنهم لم يجيئوا بشيء جديد بالنسبة لتراثنا!.. عندئذ تكون الطامة الكبرى قد حصلت ولا زائد لمستزيد. وعمن يصدر هذا الكلام؟ عن فيلسوف القطيعة الإبستمولوجية في الفكر العربي! فهل يعرف معنى القطيعة الإبستمولوجية؟ هل يعرف معنى الانتقال من عصر إلى عصر، أو من فكر إلى فكر، أو من كون إلى كون؟ عندما أقرأ مثل هذا الكلام تظلم الدنيا في عيني وأصبح مستسلماً للمقدور ومعتقداً أن المرض العربي، أو الانسداد العربي، أو المأزق العربي، سمه ما شئت، سوف يظل متواصلاً إلى أبد الدهر..

ولكن لحسن الحظ فهناك هدايا تسقط عليّ من السماء هذه الأيام، فإذا بالدنيا تنفرج، وإذا بالتفاؤل يعود إلى الأفق من جديد. فقد شهدت في الآونة الأخيرة حصول حدثين ما كدت أصدق عينيّ أني سأعيش حتى أشهدهما. وقد أشعراني لأول مرة بأن ثغرة في جدار التاريخ المسدود قد انفتحت أو أوشكت أن تفتح: أقصد التاريخ العربي-الإسلامي بالطبع. الحدث الأول يخص مناقشة الوزير الفرنسي نقولا ساركوزي مع طارق رمضان، والثاني يخص البرلمان التركي. فعندما حشر ساركوزي الأصولي «المعتدل» طارق رمضان في الزاوية بخصوص تطبيق الحدود ورجم المرأة الزانية اضطر مكرهاً إلى القول بتعليق الحكم مؤقتاً أو تأجيله. فهو يعيش في سويسرا وفي عز الحضارة الأوروبية وبالتالي فلا يستطيع أن يؤيد رجم المرأة بالحجارة عن بُعْد حتى تُجرح وتموت على رؤوس الأشهاد... ولكنه راوغ كثيراً في البداية قبل أن يقدم هذا التنازل البسيط بل وحاول التهرب من الجواب أكثر من مرة. وقد وجد حيلة ذكية للخروج من المأزق عندما قال بما معناه: هذا حكم شرعي يعتقد به جمهور المسلمين كلهم وأنا لا أستطيع أن أنقضه لأني عندئذ أكون قد انتهكت الشرع وانفصلت عنهم. فما فائدة أن تحاورني يا سيادة الوزير إذا كنت لم أعد أمثل هؤلاء المسلمين الأصوليين الذين تريد محاورتهم؟ إذا فقدت صفتي التمثيلية لأغلبية المسلمين فهل ستقبل بأن أقف أمامك حتى ولو لحظة واحدة لكي أحاورك؟ وهل سيكون لكلامي أية أهمية؟ ولكن لم تنطل هذه الحيلة على الوزير الفرنسي الذي لا يقل دهاء ومكراً عن رمضان فظل يحشره في الزاوية ويلاحقه بوابل من الأسئلة حتى اضطره إلى تقديم هذا التنازل وكأنه ينتزعه من روحه انتزاعاً.

أما الحدث الثاني فهو أكثر أهمية لأنه يخص البرلمان التركي ذي الأغلبية الأصولية «المعتدلة» أيضاً. فقد اضطر طيب رجب اردوغان الذي يشبه رمضان من الناحية التركية إلى أن يطلب من برلمانه سحب مشروع معاقبة المرأة الزانية. وهذا ما حصل. وكان ذلك بضغط من الاتحاد الأوروبي بالطبع. نقول ذلك وبخاصة أن أردوغان يسعى بكل جهده إلى إدخال تركيا إلى الفضاء الأوروبي.

هذان المثالان مهمان جداً وشديدا الدلالة والمغزى. إنهما يدلان على أن التاريخ يمكن أن يتحرك في العالم العربي والإسلامي بفعل عوامل خارجية وحضارية ضاغطة. ولذلك فإني أتمنى من كل قلبي أن تدخل تركيا إلى الاتحاد الأوروبي. بل وسأقول: فلتزحف الحضارة الأوروبية، حضارة التنوير وحقوق الإنسان والمواطن، على المسلمين زحفاً ولتساعدهم على حل عقدهم المتأصلة والمزمنة التي عجزت جميع الحلول والعلاجات عن حلها حتى الآن. ولكن هذا التحرير لن يكتمل ولن يترسخ إلا إذا جاء من الداخل أيضاً. ولن يجيء من الداخل إلا إذا حصل تفكيك لكل الانغلاقات اللاهوتية المتحجرة والأوهام الجبارة التي تسيطر على الوعي الإسلامي من أقصاه إلى أقصاه وكأنها حقائق مطلقة لا تناقش ولا تمس.

ولكي يحصل ذلك ينبغي أن نُحارَب الكتب الأصولية الصفراء التي تملأ المكتبات والشوارع العربية بكتب أخرى مضادة، كتب جديدة لم يشهدها العالم العربي بعد. وبهذا الصدد ينبغي التنويه بالمشروع الكبير الذي أسسه الهوني مع نخبة من المثقفين العرب لتحديث الفكر العربي عن طريق تغذيته بالترجمات والمؤلفات التي طال انتظارها. فهو يقف على رأس مشروع كبير يضم محمد أركون، ونصر حامد أبو زيد، ومحمد الشرفي، وناصيف نصار، وعبد المجيد الشرفي، وجورج طرابيشي، وعبده الفيلالي الأنصاري وآخرين... ينبغي نقل مشروع التنوير الأوروبي كله إلى العالم العربي. لا أعرف فيما إذا كانت «المؤسسة العربية للتحديث الفكري» قادرة وحدها على ذلك. ولكني أعرف أن بإمكانها أن تفعل الكثير إذا أرادت، وقد ابتدأت أولى ثمارها بالظهور. وهنا لا بد أن أستشهد بما قاله أحد كبار التنويريين في عصرنا الراهن العفيف الأخضر، فولتير العرب. يقول بالحرف الواحد في المقدمة العامة للكتاب: «مؤلف هذا الكتاب د. محمد عبد المطلب الهوني هو نفسه تعبير عن هذا الاتجاه التاريخي (الذي يريد إنارة الواقع عن طريق الفكر). فبعد اطلاعه على تقرير الأمم المتحدة الأول شعر بالصدمة: ٣٠٠ مليون عربي يترجمون من الكتب سنوياً أقل سبع مرات من ٢٠ مليون يوناني. فقرر رصد مليون دولار لإنشاء المؤسسة العربية للتحديث الفكري كيما تتلافى التأخر العربي في الترجمة عن اللغات الحية وعياً منه بأن الترجمة هي أحد مفاتيح التلاقح الثقافي للإسهام في توضيح المنظورات أمام الرأي العام وصناع القرار في العالم العربي.

وكمثقف ليبرالي وديمقراطي جنَّد ماله وقلمه معاً للإنخراط في المعركة الطويلة ضد التأخر التاريخي العربي».

انتهى كلام العفيف الأخضر. فهل ابتدأت الصحوة الحقيقية يا ترى في العالم العربي؟ هل ستحصل حركة تنويرية واسعة كتلك التي قام بها الموسوعيون وديدرو وفولتير وروسو وليسنغ وكانط في القرن الثامن عشر الأوروبي. هذا كل ما نأمله ونرجوه. ومن أجل هذه المعركة ينبغي أن نضحي بكل غال ورخيص. فهي معركة المعارك، أم المعارك. وبناء عليها يتوقف كل شيء.

سمـــاء عيســى
نبرة الأسى والاحساس الأصيل بمأساة الكائن البشري

ضيـــاء خضـيـر★

في إحدى قصائده يستشهد (سماء عيسى) بنص لأحد الشعراء الألمان جعل منه الفيلسوف الألماني (مارتن هيدغر) مناسبة لحديث هام عن الشعر وعلاقة الشعراء بالفلاسفة:.

«ما الجمال إلا بداية الفزع وما يبقى يؤسّسه الشعراء» و(هيدغر) الذي يجعل، مثل هولدرلين، الشعر «مسكناً للإنسان» و«بيتاً للوجود» يقول إن بإمكاننا أن نتصور، عند الاقتضاء بأن الشعراء يقيمون أحياناً في الشعر، مع أن هذه «الإقامة» تتعارض مع أحوال الشعراء، لأنها مستعجلة ومهدّدة بأزمة الإيجار بعد أن أضحت محاصرة بالعمل ومضطربة من شدة التهافت على إحراز النجاح وكسب الامتيازات، ومأخوذة بسحر المتعة والتسليات المنظمة».

وإذا لم يكن الشعر بيتاً وسكناً خاصاً للشاعر (سماء عيسى) فإن ما تمنحه القراءة الأولى لأشعاره وكلماته القليلة المختزلة لا تجعله بعيداً عن هذا النوع من السكن. فهي توحي، على الأقل، بوجود طريقة للنظر إلى الأشياء والكائنات تختلف عما نجده عند كثيرين من الشعراء العمانيين والعرب. وربما كان هذا السكن الشعري الخيالي قد جعل قوّة النص المرجعية لا تتحدّد على أساس المطابقة والمقايسة مع الواقع والتاريخ. فهو نص مفرغ من هذا التاريخ يبدو كما لو كان معلّقاً في الهواء لا علاقة مباشرة له مع الأشكال والتفاصيل اليومية، ولا يعير أهمية كبيرة للادعاءات الرومانسية في تطابق الهوية والتجانس مع عبقرية المؤلف. وهو ما يجعل مثل هذا النص معرَّضاً للضياع وسوء الفهم في أحيان كثيرة. إذ ما دام النص يفلت، هكذا، من مؤلفه وسياقه التاريخي، فلا غرو أن يكون قابلاً للإفلات من قارئه المحلي ليخاطب دائرة أوسع من القرّاء المجهولين، أو غير الموجودين في الحدود الجغرافية المتعارف عليها لتداولية النصوص الشعرية التقليدية.

ونغمة الأسى التي تملأ صفحة نص (سماء عيسى) بحزن لا وجه له تأتي من طبيعة موضوعاته الشعرية نفسها. فهي تدور حول «المنفى، سلالات الليل » وتتناثر كلماتها فيما يشبه «درب التبّانة» بعد أن تغمس أصابعها بـ «دم العاشق» وتغتسل بـ«ماء لجسد الخرافة» و«هوفمنشتال» يرى أن الإنسان الذي يعرف الإحساس بالضيق والغم هو وحده الذي يمكنه أن يجد منفذاً إلى الروح، ويمكنه أن يستوحي نوعاً من الهدوء الذي لا يوجد في مكان آخر غير عالم العقل. فإذا ما سقط في هذا المأزق سيكون الرحيل إلى الفضاء على طريقة (بودلير) أول ردّ فعل له. وهذا ما يسميه (بنزفانغر) السير نحو الفراغ بحثاً عن تجارب جديدة يمكن أن يجد لها المرء طريقاً دون ضرورة الابتعاد عن الاتساع الأفقي للعالم.

وهي كلمات يمكن أن تنطبق إلى حد ما على تجربة (سماء عيسى) الشعرية بامتداداتها الميتافيزيقية، وانطوائها على إحساس أصيل بمأساة الوجود البشري، وشعورها بحالة دائمة من الضيق والضجر وبشيء من الضياع والتيه.

« **امرأة تتناسل أغصانها توابيت/ طفل يقضم عظم أمّه/ إنياتٌ تتلاشى قطرة دم/ شجر يبتسم كنبي/ امرأة تضيء عتمة مجهولْ/ أجراس تدفن أسراب الطير/ وطن يقذف أمعاءه تدفنه الريح كمُهْل** »(مُهْل من مجموعة ماء لجسد الخرافة ص٥).

وكل عبارة أو صورة في شعر (سماء عيسى) تبدو كما لو كانت تعاني من عزلة كلامية، ومن تفكك جوهري يجعل العلاقة شبة مقطوعة بين الجملة الشعرية والتي تسبقها أو تليها. وبدلاً من الإحساس بسعادة التملّك والتشبُّث بالأشياء، لا يحيل نص (سماء عيسى) إلا إلى لحظه فقدان الذات أو عدم النظر إليها في واقعها الزماني والمكاني المحدد. وهو ما يورث اللغة الشعرية خصوصية تجعلها تقطع مع الأساليب اللسانية والبيانية

★ أكاديمي عراقي يقيم في سلطنة عُمان

السائدة.

ولنأخذ، مثالاً على ذلك، هذه المقطوعة الصغيرة التي كتبها (سماء عيسى) بين مجموعة مقطوعات أخرى لها عنوان موحّد هو (شهداء) في مجموعته (دم العاشق) الصادرة عام ١٩٩٩م :

شهداء

«وردةُ الفجر/ وهي تبتسم/ لعابرين/ لن يعودوا ولن تعود معهم/ أكفان المساء»

فهي، كما نرى، مؤلفة من جملة رئيسية واحدة تتضمّن ثلاث جمل أخرى تابعة، وهي :

جملة الحال (وهي تبتسم) المؤلفة، هي الأخرى، من جملة أسميه خبرُها الفعل (تبتسم)، وجملة (لن يعودوا) التي جاءت صفة لعابرين، ثم الجملة الأخيرة المعطوفة على ما قبلها (ولن تعود معهم أكفان المساء)

غير أن تركيب الجملة الرئيسية المذكورة غريب في علاقاته الإسنادية. فالمبتدأ أو المسند إليه (وردة الفجر) لا خبر أو مسند ظاهر له. والجملة التي تليه هي، كما قلنا، جملة حالية معترضة، وليست خبرا، في حين أن الجملة الأخيرة (لن تعود معهم أكفان المساء) معطوفة على جملة الصفة التالية (لن يعودوا).

وعلى الرغم من أن من السهل القول بأن (وردة الفجر) يمكن أن تكون خبراً لمبتدأ مقدَّر محذوف يتمثّل في الضمير (هي)، فإن من شأن ذلك أن يقلّل من الطاقة الإيحائية للجملة الشعرية كلها.إذ إن جملة الحال الموالية(وهي تبتسم لعابرين لن يعودوا) تتضمن مثل هذا الخبر وتوحي - على نحوٍ ما، بحيث لا يشعر القارئ بوجود نقص في التركيب الدلالي للجملة يوجب مثل هذا التقدير، على ما في ذلك من مباينة وانحراف عن القاعدة النحوية.

والواقع أن كلمتي (وردة الفجر) التي تقابل (أكفان المساء) وتكمل التضاد الدلالي معها، تمثلان (البؤرة) التي تؤلف بقية الأجزاء في الجملة إطاراً لها. والمقطوعة تقدم، هكذا، مثالاً على ما يقوله الدكتور (صلاح فضل) من أن نموذج (العطف النحوي) بين مجموعة العناصر الحسيّة المتباعدة في حقولها الدلالية يقوم، في قصيدة النثر، بتوليد مستوى تجريدي غائر هو القادر على تبرير الوصل في البنية العميقة للجملة الشعرية.

والمستوى التجريدي الغائر هنا يتجسّد، كما هو واضح، في صورتي (وردة الفجر) و(أكفان المساء) اللتين تفتحان المقطوعة وتختتمانها على المستوى الكتابي (المكاني) والمستوى (الزماني) حيث المسافة بين الفجر والليل أو الولادة والموت لا تعدو أن تكون (عبوراً) خاطفاً بين لحظتين في عمر مكرَّس للشهادة وممنوح لها؛ وحيث الابتسامة المرتبطة بضوء الفجر الوليد ووردته المتفتحة والمكتنزة بالحياة والأمل، سرعان ما تنتهي إلى ظلام المساء وأكفانه المنطوية على الصمت والنهاية.

غير أن التعالق الدلالي بين بداية المقطوعة ونهايتها يتعدى هذا التقابل الضدي ويتجاوزه. فالشهادة تعني حياةً واستمرارا، لا موتاً ونهاية فقط. ولذلك فإن الوردة (وهي تبتسم) لا تعبّر فقط عن واقع الأمل المرتبط بالفجر الوليد، وإنما (هي تبتسم) أيضاً لعابرين (لن يعودوا)، ولكنهم يملكون، بفعل الشهادة وبسبب منها، أن يدفعوا عن أنفسهم وعن الذين يستشهدون من أجلهم، الموت والظلام المرموز لهما بأكفان المساء. وهذا هو الذي يجعل وردة الفجر تبتسم لهؤلاء العابرين، وكأنها تعرف أن لهم علاقة بهذا الفجر وما يرمز له من حياة وضوء، مع معرفتها بأنهم ذاهبون أو عابرون إلى الجانب الآخر من جوانب الوجود، ولن يعودوا إلى هذه الحياة الدنيا.

ولنلاحظ أن التعبير عن الشهادة في اللغة العربية يرتبط، غالبا، بهذه العلاقة المترددة بين حركتي الضوء والظلمة، تبعاً للتعاقب الطبيعي في حركة الزمن بين النهار والليل، كما في قول أبي العلاء المعرّي :

وعلى الأفق من دماء الشهيدين عليٍّ ونجله شاهدان
فهما في أواخر الليل فجران، وفي أوليَاته شفقان

والمهم أننا نلاحظ هنا الكيفية التي يتولد فيها من هذه المجموعة البسيطة من الكلمات أفق دلالي غائر نستطيع تتبع امتداداته مع امتداد الجملة ونموها وملاحظة تأثير علاقاتها النحوية المولدة، أو طريقة النظم فيها على بنيتها العميقة، وما يرافق ذلك من إيحاءات ميتافزيقية لآفاقها الدلالية.

والمقطوعة التي وردت في المجموعة نفسها عن الامام (الحسين) شهيد كربلاء، تبدأ هكذا :

«ندى دمه الأبيض/ وهو يبلل فجراً/ قبور أحبتي/ الموتى..»

متخذةً نفس المنحى اللساني الذي يعتمد الانحراف في التركيب النحوي والدلالي حيث لا خبر ظاهر للمبتدأ سوى جملة الحال المفسِّرة والموضحة التي تليه، وحيث دم الشهادة (الأبيض) يرتبط بالفجر لينتهي المقطع قبل الأخير من المقطوعة بـ (ليل طويل جثم على صحراء قلوبنا).

والواقع أن هذا الانحراف في التركيب النحوي والدلالي ليس الوحيد الذي يواجهنا في لغة (سماء عيسى) الشعرية. فهناك انحرافات أخرى مقصودة، مثل تلك التي نجد فيها الصفة منفصلة عن موصوفها وغير متطابقة معه من حيث الإفراد والجمع،والتذكير والتأنيث كما هو الحال في هذه المقطوعة الصغيرة تحت عنوان (أم) من مجموعة (دم العاشق) أيضاً :

«وحيدة/ كالدمعة/ وهي تنزف دما على صغيرتها الموتى».

فلفظة (الموتى) جاءت صفة لـ (صغيرتها) بدلاً من (الميتة).. الأمر الذي يشكل انحرافاً عن القاعدة النحوية، كما ذكرنا.. وهو ليس خطأ مطبعياً أو عدم انتباه من الشاعر، كما يبدو للوهلة الأولى.. إذ هو يتكرر في نصوص أخرى للشاعر بنفس هذه الطريقة الغريبة، كما في هذا المقطع من نص تحت عنوان (عزّان بن قيس البوسعيدي) من المجموعة نفسها:

«ماذا أقول للصخرة السوداء/ وهي تنزف ندماً/ على شجرة الحب الموتى»

وكما هو الحال في هذه المقطوعة الأخرى:-

«ظمأ الفجر/ شجيراتُ موتى/ وليس من يجيب/ الصراخ في البراري».

فكلمة (الموتى) في جميع هذه النصوص لا تتطابق مع موصوفها. وهي تبدو، هكذا، منفصمة، ومعلقة في فراغ السطر، ولكنها ملحقة بكلماته على أساس المجاورة المكانية من دون أن تكون لها علاقة بنظام اللغة السائد فيه. فهي تكتفي بوجودها ذاته، بثقل دلالتها، مشيرةً إلى نفسها عن طريق هذه المفارقة التي تحدث انفصاماً في جسد الجملة الشعرية لتؤكد على الكلمة (البؤرة) فيها. فهي التي تمثل عنصراً مركزياً في الجملة الشعرية وتحكم وتحدد العلاقة مع العناصر الأخرى. واندراج هذه الكلمة في إطار (صفة) لموصوف بحسب النظام النحوي المتبّع في الجملة العربية يحرمها، ربما، من الخصيصة الشعرية التي يجري فيها تأكيد الكلمة على نفسها مزيداً من التأكيد بواسطة كسر نسق الإنشاء السائد ليظهر بناؤها على أنه مجرد تراكم آلي أو جوار مكاني غير مكتمل في شروطه اللسانية التي تحيل فيها الكلمات إلى بعضها داخل الجملة الشعرية.. وقد بيّنت الدراسات الحديثة لنحو هذه الجملة الكيفية التي يرتبط الدال Singe فيها بالموضوع المعيّن برباط داخلي أدنى، ليكتسب أهميةً أعلى. في حين ترتبط الوظيفة التقليدية للكلام، على العكس من ذلك، برباط أقوى وأكثر مباشرة بين الدال والمدلول. وكل ذلك يحدث نتيجة الانزياح أو الانزلاق في العلاقات المتبادلة لعناصر النظام في الجملة الشعرية، وما يترتب عليه من تغير في الوظيفة الدلالية، كما ذكرنا. والبلاغيون الجدد يرون بأن إسناد النعوت التي تتمتع بنسبة واضحة من الانحراف قياساً على الاستخدام النحوي المألوف في العبارة النثرية، يُعد المدرج الأول للتخيل الشعري؛ إذ يتولى تحرير العبارة من حتمية علاقات المجاورة المكرورة مخترقاً تقنية التشبيه إلى نوع من التكنية المجسّدة، دون أن يبعد كثيراً عن الصيغ المستأنسة في التعبير الشعري.

وهذا النوع من الاستخدام الخاص للغة لا يبرّر بطبيعة الحال بعض الأخطاء التي يقع فيها (سماء عيسى) على المستوى النحوي. وهو أمرٌ موجود مع الأسف في بعض النصوص ويبعث على الألم في النفس على قلته عند شاعر يملك مخيلة شديدة الخصب والحيوية ولغة متقشفة موحية.

غير أن ما هو أكثر أهميّة عند هذا الشاعر أن هذه اللغة الشاعرية المكتنزة في أغلب نصوصه قد لا تتوفر بنفس القدر من الكفاءة والفعالية الشعرية في بعض النصوص، لا سيما الطويلة منها، فهذه النصوص تبدو متناقضة مع هدف قصيدة النثر المتمثّل بالاقتصاد في اللغة والتكثيف في الصورة والقابلية للتنوع الداخلي في الموضوع والشكل. وبعض النصوص مثل (إلى أمهات الواصل) و(موت غض) من مجموعة (درب التبانة) يمكن أن تتحول بسهولة إلى ما يشبه الخاطرة القصصية بما تحمله من عناصر سرد وشخصيات محورية واستطرادات وجمل تفسيرية شارحة، وتفاصيل ومشاهد مثيرة لنوازع الحنين والصبوات العاطفية والصوفية.

وتلاحقُ الجمل النثرية في هذا النوع من النصوص وخلوها من الاختلافات الدلالية الحادة يحرمها من تفعيل الطاقات الشعرية التي تعوّض عن غياب الإيقاع ويحولّها إلى سلسلة مشاهد وصفية واستذكارات ومقاطع من سيرة ذاتية. وحين ينسى شاعر قصيدة النثر أن هذه القصيدة مبنيّة على قاعدة تناقض ومفارقات ضديّة فإنما ينسى أهم مرتكزات الفن في هذا النوع من الكتابة. فإذا أضفنا إلى ذلك محدودية معجم (سماء عيسى) الشعري وتشابهُ كثير من موضوعاته، تبين لنا مقدار الجهد الذي يترتب على الشاعر أن يبذله للخروج من النمطية والتكرار في المفردات والصور. وكلمات مثل (الموتى والدمعة والينابيع والوحدة والدم والأم والطفولة والوردة والحنين والصحراء والروح والبحر والليل والظمأ والمرأة والشجرة) تؤلف في نصوص سماء عيسى الدوال الأساسية الخالقة لأشكال هذه النصوص وموضوعاتها ذات الرؤية الاشراقية والتصوفية.

وعلى الرغم من أن هذا المعجم الشعري الصغير يمنح بعض نصوص سماء عيسى سماتٍ أسلوبية محدودة ومذاقاً خاصاً، فإن من شأنه أن يدمغ بعضها الآخر بالتشابه والتكرار. ومحاولة الشاعر الدائمة استخدام تاريخ بلاده والاستعانة بذاكرتها المكانية لا تفلح دائماً في منع تعويم الرؤية الشعرية في هذه النصوص والحد من امتداداتها الميتافيزيقية. فإضفاء اللون المحلي على النص واصطناع الخصوصية في الرؤية الشعرية المرافقة قد لا يتوفران بدرجة كافية دون الارتكاز على تجربة خاصة من شأنها أن تمنح التعبير الشعري مزيداً من العمق والقابلية في الاقناع والفاعلية في التأثير. وأسماء الأشخاص والأمكنة المحلية الموضوعية داخل هذا النص أو ذاك ليست حلى

يُزوق بها النص الشعري ليكون مختلفاً وذا ذائقة وخصوصيّة معيّنة، ما دام من الممكن إجراء المناقلة التي ترتبط فيها هذه الأسماء بنصوص أخرى دون تغيير كبير يذكر. وبناء «قصيدة النثر» لدى سماء عيسى بهذا الشكل يخضع إلى نوع من التعارض الذي ينطلق فيه الشاعر من الفكرة أو الرؤية الشعرية للوصول إلى الصورة وما يرتبط بها من أسماء وتفاصيل بنية مكانية وزمانية، وليس العكس. ولذلك تبقى مثل هذه التفاصيل عاجزة عن اختراق النسيج الموحّد للرؤية الشعرية مهما تعددت الموضوعات وتنوّعت الأساليب. وهو ما يلقي أحياناً بظلال من الشك حول تطابق الهويّة بين شكل النص وموضوعه، ويحرم الكلمات من أن تكون تعبيراً مؤكداً عن الذات المتكلّمة، ويحمل ما نسميه بالوحدة العضوية في القصيدة على التراجع أحياناً، ويجعل من السهل على بعض النصوص أن تتبادل عناوينها دون اختلافات دلالية حاسمة. فما أن يفتتح الشاعر نصه حتى يدخل في التجريد وتغيب التفاصيل ونكون أحياناً في مواجهة إحساس يشبه ذلك الذي نجده في القصيدة المترجمة. وحين نقرأ مثل هذا النص لسماء عيسى :

«**دون أن يبصر الأطفال/ جلال روحك/ مرةً أخرى/ أي ألم هذا/ الذي قادك/ إلينا** ».

ونقرأ هذا النص لسان جون بيرس :

«أيها الغريب، يا من شراعُه حاذى طويلاً شواطئنا.. هل ستقول لنا ما بليتك ومن يدفعك، في أكثر المساءات دفئاً، لكي تهبط بيننا على الأرض الأليفة؟».

فإننا نجد تشابهاً في أجواء النصين وثيمتيهما اللتين تتحدثان كلاهما عن رجل غريب مبتلى ومتألم، يوجد بيننا فجأة كأنما ليذكرنا بمأساة وشيكة قد نكون موضوعها.

ونحن لا نستشهد هنا بهذين النصين العربي والمترجم للقول بوجود تناص أو تعالق ناتج عن تأثر مباشر بينهما، فهذا النوع من التأثر غير موجود بطبيعة الحال، خصوصاً إذا عرفنا أن النصين مقتطعان من قصيدتين هما (حوية العلامة الحباسي) من مجموعة (سماء عيسى) (درب التبانة) و(أيها الغريب يا من شراعُه..) من ديوان سان جون بيرس (منارات) الذي ترجمه أدونيس. وهو ما يعني أننا لا نستطيع وضع وصف صحيح لأي من هذين النصين وتقدير فاعليتهما الشعرية خارج إطار السياق الذي ينتظم فيه كلٌ منهما. وهو سياق مختلف بالتأكيد.

فقصيدة (سماء عيسى) عن العلامة العماني (الحباسي) تمثل قراءة غائرة في حياة رجل دين شاعر في لحظة موته ؛ ورغم كونه أعمى فهو يبدو في القصيدة مثل «قنديل وحيد مهجور بعتمة، لا يبصر من العالم إلا ظلامه» وفيها توقّف عند لحظات الانخطاف الروحي والاستبصارات الداخلية والذكريات والعذابات التي يواجهها إنسان يحلم عند موته برجل غريب يأتي من أطراف البحر ليقوده نحو أرض الموتى الخضراء أكثر من الحياة، تاركاً وراءه كتبه وأوراقه التي هي له كما الرقوء على جرح الدهر، والقمر المفقود بليل الركبان، وكذلك نخلة وطفلة ستبكيان على تربته المبللة بماء من حنين الصبّا وبألم خطتّه على الأرض سلالات الغياب البعيد، كما تقول القصيدة.

أما قصيدة (سان جون بيرس) فهي، كبقية شعر هذا الشاعر الفرنسي، أكثر سريّةً وغموضاً وتندرج في إطار شعره ذي الطبيعة الملحمية الكونية التي تتغنى بالبحر والمرأة والنضارة والخضرة والخصب الموجود في بيئات وحضارات مختلفة. وبعض هذا الغموض راجع، كما يبيّن لنا نقاد هذا الشاعر ودارسوه، لاتجاهه الموسوعي في معجمه اللغوي واستعماله لمفردات نادرة وصعبة لأسماء أمكنة ونباتات وحيوانات ومعادن. وهو غموض نابع أيضاً من طبيعة اتجاهه الشعري وإضفائه جواً من الغرابة والتفرُّد على قصائده، وما تشتمل عليه من معانٍ ذهنية وفلسفية مجرَّدة. وهو نفس ما نواجهه، بطريقة أو أخرى، في شعر (سماء عيسى) في القصيدة المذكورة وفي سواها، بحيث يبدو القناع الذي تستخدم فيه شخصية العلامة (الحباسي) في تلك القصيدة تعلّةً وسبباً للانزلاق نحو تلك الأجواء الميتافيزيقية التي تحاكي في شكلها العام الأجواء المعتمة في القصيدة الفرنسية المترجمة.

وهو أمرٌ لا يقتصر طبعاً على شعر سماء عيسى وحده، وإنما يشمل شعراء عمانيين آخرين ممن يكتبون قصيدة النثر. ولكن شعر سماء عيسى ربما مثّل، أكثر من غيره، نموذجاً لهذا التوافق أو المقابسة التي تبدو فيها القصيدة العربية صورةً من نوعٍ ما لقصيدة أخرى غير عربية، بصرف النظر عن محاولة تلك القصيدة الاعتماد على جذر تراثي وتمسكها بالمكان العماني وبعض شخصياته من أجل إضفاء قدر أكبر من الأصالة على مفردات الكتابة الشعرية. وهو ما يثبت، مرةً أخرى، أن أصالة القصيدة، أية قصيدة، لا تعتمد دائماً على نوع الاسم أو المفردة التراثية التي تعمد هذه القصيدة إلى وضعها بين قوسيها، بقدر ما تعتمد على عناصر داخلية كثيرة من شأنها أن تؤلف روحاً جديداً أو عموداً آخر يمكن القول إنه يقوم مقام العمود الذي يرفع البيت بعد أن انكسر أو مال قليلاً في القصيدة القديمة.

• «انظر، بول دي مان، العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي ص٨٦»

•• (انظر، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص ٤٠)

ثلاثة إصدارات
فلسطينيــة حديثة

مراد السوداني★

دراسات في شعر محمد حلمي الريشة

* صدر حديثاً عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي في رام الله، وتحت سلسلة ثقافة وإبداع، كتاب بعنوان «ظلال الرقص - دراسات في شعر محمد حلمي الريشة، هو عبارة عن مجموعة من الدراسات والمقاربات والقراءات النقدية لعدد من النقاد والشعراء والكتاب، تناولت العديد من الأعمال الشعرية للشاعر الريشة.

وتحت عنوان: «الريشة منّا.. على غير سربنا» قدم الشاعر والكاتب المتوكل طه للكتاب، ومما جاء في تقديمه: «القصيدة نصٌ من الكلام؛ كلامٍ خاصٍ فيه علاقات كمّية من كُتل الموسيقى على أنواعها، يخلقها ذلك التآلف أو التضاد بين الحروف والكلمات، وعلاقات لا تدركها الأذن وحدها. وربما ينطبق هذا الكلام بدايةً على أشعار صديقي الشاعر محمد حلمي الريشة، الذي عرفتُ شعره منذ أن كنّا في مرحلة الطلب الأول؛ هو في جامعة النجاح الوطنية بصحبة صديقنا الشاعر عبد الناصر صالح، وأنا في جامعة بير زيت. كنّا نلثغ بما يسمّى شعراً، وكان ليس ببعيدٍ عنّا في جامعة الخليل الشاعر وسيم الكردي، وعلى مقربة منه كان الشاعر سميح فرج في بيت لحم.

كنّا كوكبةً من الشعراء الذين أنبتتنا الضرورة، غير أن شعرنا كان أقرب إلى النشيد بإيقاعه العالي وغنائيته المتدفقة. وكان شاعرنا محمد حلمي الريشة يهمس على غير سربنا، ما أبقاه بعيداً قليلاً عن دائرة الضوء التي شملتنا، وربما كان شعره المتخافت قصداً قد أنقذه من ملاحقة الاحتلال و«باستيلاته» المترامية في غير مكان.

وإذا لحقنا نحن شعراء نهاية السَبعينيَات وبداية الثمانينيّات في الضَفة الفلسطينية الرازحين تحت الاحتلال ما لحقنا من نقدٍ كان بجانب ظلمه وعسفه مكروراً ومعلّباً وجاهزاً لأن يلطمنا، ويشيع اليأس والإحباط فينا، على اعتبار أن شعرنا مليءٌ بالحجارة والصَراخ والدَم، وأنه شعرٌ «مباشر وخطابي وفج»، وأن هذا الشعر يحتاج إلى عقد أو أكثر من الزَمن حتى تتم عملية (تنظيفة) من الحجارة !

ربما لم يكن كلّ هذا الكلام خطأً ، لكنه انطلق من خطيئةٍ هي أن أولئك النقّاد لم يفهموا ظرفنا الموضوعي ووحي الموقف الذي فيه اجترحنا قصائدنا، ولم يدركوا أننا جيلٌ نبتَ كالزّهر البريّ دون رعايةٍ أو اهتمامٍ أو ضوء، بل كنّا محاصرين وملاحقين، نكتب سرّاً ولا نجد من ينشر لنا، ولم نتمكّن بعدُ من التخارج مع محيطنا العربي والإنساني نقداً وثقافةً وتثاقفاً».

جاءت الدراسات والمقاربات والقراءات لعدد من مجموعات الشاعر التي تم ترتيبها في الكتاب حسب

★ شاعر من فلسطين

تاريخ صدور المجموعات موضوع الدرسة، وكانت لكل من النقاد والشعراء والكتّاب؛ د. خليل حسونة: التأنيث الظاهر والدلالات المخبوءة. محمد مدحت أسعد: شهادة الحواس في القول المختلف، وكتابة الذاكرة وتجربة الهامش، وفضاءات النص بين العماء والبصيرة. عبد الوهاب الملوَح: إشراقات الذات الذات المتوجسة. د. عادل الأسطة: عن مجموعة هاويات مخصبة. مراد السوداني: شرر المرأة الشمعي والرضى بالنوم العاثر. علي سفر: ترويض العزلة كأنها سمكة في إناء. توفيق الشابي: كأننا على حافة نص مقدس. شاكر نجيد سيفو: خطاب المعنى وأصدائه، وشعرية التكثيف بين التخييل والتصوير. محمد النصار: يقظة الشعر ومحنة الحالمين. حسين اللهواني: قصائد مؤرقة وشاعر مرهف. تحسين يقين: كأنه يحاول نقل دائرة دخان دون أن تنقطع. ماهر الريشة: قصيدة القصائد والمقدمة التي لا أول لها، واستحالات الحقيقة واحتمالات الخرافة. د. أفنان القاسم: حركة الإشارة. علاء الدين كاتبة: في معنى مراتب النص.

وقع الكتاب في (٢١٦) صفحة من القطع المتوسط، وصمم غلافه الفنان الفلسطيني جمال الأفغاني.

نصري حجاج في «أعتقد أني أحب الحكومة» وعـي مفـارق ونقـد مشتعـل

كما صدرت حديثاً عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي في رام الله، مجموعة قصص قصيرة للقاص نصري حجَاج تحت عنوان «أعتقد أنني أحب الحكومة».. وهو عنوان مفارق وصادم في آن. في قصصه ومقطَعاته القصصية يذهب بنا نصري إلى عوالمه الشخصية وتجاربه الخاصّة في تكثيفٍ عالٍ ولغة سهلة نافذة.. سلطة الذاكرة في كثير من النصوص تمارس لعبتها عبر استحضارات جمّة لكثير من الأحداث التي عصفت بالكاتب تحديداً في تجربة بيروت والسياقات الحزبية، وكما هو العنوان لاذع وانزياحي مفاجئ، يلتف نصري بإطاحاته وإرنان رؤاه لنقد وقائع عاشها وعاشته، وتبادلا جدلاً كاوياً، ولذعات مرّة لاهبة.. حيث يبدو النقد إشارياً يشخص النقاط السوداء ويعالجها بنبضات ضوء فاعل محمول على الرؤيا وعمق الفكرة ولغة التكثيف الناجز.

واستطاع نصري بجدارة أن يجعل من جدل العام والخاص في تجربته الشخصية محوراً وعموداً فقرياً لنصوصه بكامل اشتعالاتها في تداخل يكشف قدرة في استدخال الأحداث وتخارجها كذلك.

ومما جاء في الإهداء: «أهدي هذا الكتاب إلى نصري حجاج علّه يتوقف عن ملاحقتي». حيث نجد ثمة إغواء ما في الإهداء واستدراج مقصود لتكيف «أنا» الكاتب عن متابعته ومطاردته كذلك.. ولولا هذه المطاردة لما كان لهذه القصص أن ترى النور..

يفتتح نصري الكتاب بقول الربيع بن خثيم: «لو فارق ذكر الموت قلبي ساعة واحدة لفسد».. حيث لامست الكثير من النصوص الموت؛ هذا الذي يدهم ويدمر ويقصف الأعمار الخضراء.. يمكن أن نرى الموت يتجوّل في غير نصّ ويبعث ويشاكس بفجائعية ولا اكتراثٍ أيضاً.

توزعت القصص بين العناوين التالية: كان صديقي... وصار صديق الجدران، برتقالة جائعة، أغنية السيد عباس الأخيرة، عوض الصالح يضرب في النار ليقتل الشيطان، عوض الصالح نافورة ماء، عوض الصالح معجب بفريد شوقي، عوض الصالح يكره النصائح التي تتعلق بعواطفه، موعد أمام بوابة المقبرة، استحضار، من سرق عمودي الفقري، حساء لأطفالنا، أمي وولدي وزوجتي وأبوها، صديقي الحميم محمد عزام العلي، الأستاذ ذيب الرفاعي، مرايا «شي أندريه»، ثلاث بقرات في شارع الحمراء، قنبلة يدوية

صينية الصنع، على باب الله، حال سبيلي، ناس المدينة، طابة حمراءAnimation، أعتقد أنني أحب الحكومة، وجه ليلى، الرجل الذي أكل نفسه، الكوفية في عزلتها، Psychotherapy، كوز تين عسلي، الخليل، في الغابة المحترقة، الرسالة المستنسخة.

نصري حجاج في مجموعته القصصية والتي جاءت في (٨٠) صفحة من القطع المتوسط نصَ مفارق لاهب وصادم يستحق القراءة والغوص.

مايا أبو الحيات في «حبات السكر» تربة الأمل الخضراء

صدر حديثاً عن المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي الرواية الأولى للكاتبة الشابة مايا أبو الحيات بعنوان «حبات السكر»، وجاءت الرواية في (١٠٠) صفحة من القطع المتوسط وصمم الغلاف الفنان هاني زعرب.

بين سبعة عناوين توزعت الرواية: تداعيات، أمي وداعاً، الشاعرة والشيخ، المعتقل، على حافة الرؤيا، عامر والفاجعة.. الحياة.

في هذه الرواية تقترف مايا إثم التأمل ولذاذات الدخول إلى الذات وملامسة زنبقة الأعماق.. بلغة ساردة سلسلة وشفافة تكشف مايا عن مكنوناتها وهواجسها ببوح لاذع واستطرادات تفضح ظلمات الروح المتراكبة.. ثمة التفاصيل والبسيط في علاقة الكاتبة بمن وما حولها.. علاقتها بالأم والأب، تفاصيل العائلة، الغربة، منفى الوطن والوجع الذي يتسلَّق على الروح والأمكنة. في تداعيات حول الجامعة والطلبة، وتأمل المكان الذي يفيض بطاقاته الاستثنائية وتوتر الروح الذي ينفتح على القاسي والمتوحش، والمغترب والنافر، والمتوجس، والمحزون، والمتمرد، والمنطوي والمنسحب، والمتجنّب، والكئيب، والصامت عن عمق، والمتأمل، والهشّ، والدقيق، وما يجعل «الكون حبَّة سمسم في ساحة القلب الكبير».

كل ذلك وسواه نلمسه ونتقراه في ثنايا الروايا التي اجترحتها المبدعة الشابة مايا أبو الحيّات باقتدار وخصوصوية مازالت تسعى لاكتشافها وتصُر في البحث عنها وتصليبها ليبقى قلق الروح وألقها على أشده.

والمكان كتصميم سواء نابلس بذاكرتها الحيّة والمتدفقة، أو الجامعة بكامل اكتظاظها واندفاعاتها وتجهيزاتها اليافعة، أو السجن، حيث اقتيدت اليافعة المستوحشة مايا إلى سجن مجدو ولتلاقي هناك شتى أفانين الإهانات من النقيض الذي يسطو على كل شيء هنا في فلسطين المنهوبة.

تخصص إحدى فصول الرواية لهذه اللحظات الصعبة التي وجدت مايا نفسها فيها وجهاً لوجه مع هذا النقيض العدو والسجان الذي لم يرحم رقّة اليمام وبراءة الشتول ونبضات الضوء في صحن الوجه..

وفي أتون المواجهة تحدّق مايا في أعماقها وتصرُ على المقاومة والمواجهة بجرأة افتقدتها زمناً وعزيمة وهنت في أيام سلفت.. الآن هي على المحك لمواجهة مصيرها وعليها وحدها أن تقرر كيف ستكون لحظة اللقاء الذي لم تتوقع مع عدو وقعت بين مخالبه لا شيء إلاّ لكونها ابنة هذا الزمان والمكان وفلسطين الجرح اللاهب.

وتنتصر مايا على الذات والنقيض في أن تكون هي هي وابنة نسقها الحقيقي النابض بالحياة والمقاومة وشرط الحياة الكريم وبذلك تتقدم خطوة تجاه غدها الذي تحنُ إليه.

كذلك للحواجز مساحة أخرى في الرواية وما يمارسه النقيض من طرائق الإذلال والمهانة وأثر ذلك على نفسية الكاتبة والأنا الجمعية.. هذه التفاصيل واليومي والبسيط في التجربة خضع للتأمل والقراءة والاستشراف للعبور إلى ما هو أخضر ومخضلَ ويانع.

«حبّات السكر».. بداية الغيث، تبشّر بخير وتفتح القلب على جهات الأمل إلى الأمام يا موجة نحو البحر الكتابي.

عندما تسيل الروح على الورق

قراءة في مجموعة «ملكة الجبال» لـ سعاد الكواري

مقـــداد رحيـــم★

سعاد الكواري كاتبة مرهفة الحس، ندية المشاعر، بسيطة الروح، شفافة التعبير، بدوية الملامح وهي ترسم على رمال الورق مشاعرها بعصا الرعاية...لا عصا الرعي. ليس هذا مديحاً لها ولا هجاءً، بل هو إشفاق على روحٍ تستحيل إلى كتلةٍ من الإحساس بالضياع والفجيعة والألم، وتمضي بملامحها الحقيقية إلى غايةٍ من التلاشي والوهم، وهي روح ممزَّقة، يخبو وراءها قلب ضعيف.

ومَن يقرأ مجموعة نصوصها التي ضمها عنوان «ملكة الجبال» وصدر عن دار الشرق في الدوحة، يحسُ منذ الأسطر الأولى بما قدمتْ، ويلمس ما يعتور نفس الكاتبة من أسى ليس له قرار، في إطارٍ من الصدق في التعبير والوضوح في الغاية، وبساطة في البوح:

غيوم معتمة تغطي سمائي/ ..../ كيف لي أن أرمِّم روحي الممزقة؟/ ..../ يا لضعفي وانهزامي يا لقلبي المعلق بخيوطٍ واهية.(ص٥-٦)::::

إن سعاد الكواري من الكتّاب الذين تسيل أرواحهم على الورق، وتتجلى مشاعرهم عبر الحروف بنصاعة، فهي لا تعضل في الكلام، ولا تبعد في إصابة المرمى، وهي تكتب بعفويةٍ تساعدنا نحن على الوقوف على آفاق شخصيتها وتحليل جوانب هامة من نفسيتها وخبايا ذاتها، وبنثريةٍ تساعدها هي على التعبير عن المجالات المختلفة، واستخدام المصطلحات الحديثة مثل: جنرالات ودكتاتوري (ص١٠) والفرنكوفونية والديمقراطية (ص١٣) والبيانو والسمفونية (ص١٤) والمكيفات والجوالات وغرف المحادثة (ص١٨) ومبرمجة (ص٣٨) وفينوس وزهرة اللوتس وحفلة تنكرية (ص٤٠و٤١) وأجهزة المخابرات (ص٦٤) وبروميثوس (ص٧٢) ودون كيشوت (ص٧٤) والعولمة (ص١٢٠) ونتشه (ص١٢٦و١٢٨).

وتتجلى روح الكاتبة هنا، وأعني في «ملكة الجبال»، في عدة مفرداتٍ لو وضعنا أيدينا عليها لأمسكنا بخيوط روحها الشفيفة تلك، ولَوصلْنا وإيَّاها إلى أبعد غايةٍ من الاستكشاف، فما هي تلك المفردات؟

العاصفة والصحراء والرمال

تتربع «العاصفة» و«الصحراء» «والرمال» على عرش مفردات الكاتبة وأجوائها، ومفردات مثل هذه توحي بسياقات سلبية، وقد وردتْ كذلك في هذه المجموعة، فأما العاصفة فهي عامل من العوامل المؤثرة في حياة الكاتبة، السالبة لذاكرتها والمقتلعة لطفولتها وقد كانت ضعيفة مثل هلال، فأي شيء بقي بعد هذا غير الموت؟:

أبحث عن رخام بارد أتمدد فوقه/ فصادفتُ رخاماً نرجسياً/ اقتلعَ هلال الطفولة/ ونسفَ من ذاكرتي كل ما علق بها/ من تراكمات راحت تتفتت من تلقاء نفسها/ قبل سقوط المطر/ شاركت العاصفة هيجانها بين الأزقة

خلف النوافذ المغلقة/ ثم كتبتُ في آخر الليل قصيدة عن الموت. (ص٢٦)

وتتكرر فكرة الانتهاء لديها من خلال العاصفة فتكون النذيرَ بالانتهاء مذيَّلاً بالتراخي والهذيان:

لا أنوي على أي شيءٍ/ غيرَ الهذيانِ/ والفضفضةِ/ التثاؤب/ كلما أشعلت العاصفةُ النورَ/ لقد انتهت الحكايةُ. (ص٦٣)

..../ في قفص الاتهام/ وقف شبح النهاية يحدق في رماد العاصفة. (ص١٠٩)

فإذا لم تدلَّ العاصفةُ على انتهاء العمر دلَّتْ عليه وهو على هيئة كابوسٍ ثقيلٍ يُرجى له الانتهاء ومشفوع بالكسل والتراخي أيضاً:

الحديقة الواسعة تلفها العواصف/ الصباح كسول / الرغبة القوية في الاستيقاظ/ على أي ضفاف سترسو أيها الحلم؟/ أيها الكابوس. (ص١٢٣)

ويصل الأمر بالعاصفة إلى أن تُشعر الكاتبةَ بالضياع وهو شكل آخر

★ كاتب من العراق

من أشكال الانتهاء:
شلتني الدهشة/ فتحتُ فمي لصفير العاصفة/ كنتُ بلا هيئةٍ تذكر/ بلا ملامح. (ص٤٨)
وتلاحقُ العاصفةُ الكاتبة حتى وهي تُمنّي النفس بالبقاء وتتحدّى الانتهاء:
ماضيةً إلى النهاية/ كأنني قافلة من التائهين/ كأنني سرب حمام/ كأنني عاصفة/ ماضية/ رغمِ كل شيء. (ص٣٩)
إنّ نفس الكاتبة تبدو مجبولةً على الخوف، والعاصفة هنا هي أول مرحلةٍ من مراحله، فماذا تعني لها الصحراء؟
لم تظفر الصحراء لدى الكاتبة بأفضل مما ظفرت به العاصفة، فهي أيضاً نذير موتٍ لما تتسم به من خواء وما تقوم به من كبحٍ للجماح نحو الأماني:
بشراهة تلتهم الصحراء/ بقية العمر/ لا أنوي على شيء
لا أتمنى/ ماضية هكذا إلى نهاية العمر/ برتابة مملة. (ص٤٤)
......
الصحراءُ/ الصحراءُ/ رائحة نتنة تخرج من قارورة الموت. (ص٨١)
وكما رافق الكسلُ العاصفةَ وهي معادل للموت رافقَ الصحراء في مثل هذا التناغم:
لصوت الصحراء وهي تتثاءب في كسل/ أنصتُ لفحيح الموت/ يزحف ببطء. (ص٩٢)
وإذا كانت الحداثة ترمز إلى التقدم فإن الكاتبة تضع الصحراء في الضد منها في إشارة إلى ذلك الخواء:
نتحدث عن أشياء كثيرة لا نفهمها/ حداثيون في الصحراء. (ص١٧)
وهل تولد حداثة في الصحراء؟ (ص١٨)
العلاقة الضائعة بين رأس الحداثة/ ورخام الصحراء. (ص١١٦)
يداي تستثيران الشظايا/ الجداول مهددة بالتصحر (ص٧٦)
ولم تكفَّ الصحراء من ملاحقتها حتى يحيط بها سور من الرمال وهي امتداد لمعنى الصحراء أو شكل من أشكالها، ولكنها تأخذ بعداً آخر من السلبية وهو الضياع والشعور بالخيبة وعدم الاستقرار:
يدب الليل على ركبتيه/ هذا الليل المتقلب المزاج/ كما لو انه يتمرغ وسط الرمال المتحركة. (ص٧)
الرمال التي تغطي كل شيء. (ص١٧)
سأكون قطرة ماء مالحة/ سأكون حبة رمل/ سأنحشر وسط حفرة من الرمل/ فهل تحتملني رطوبة الطبيعة؟ (ص٢٢)
على عتبة الدرجة الأولى تراكمت كومة من الرمال/ لفتها الرياح في دوامتها المستمرة/على الدرجة الثانية تطايرت حبات من الرمل/ على الدرجة الثالثة تشكلت خطوات لكائن بثلاث أصابع/ ونتوءةٍ غريبة لا تنتمي لأي كائن. (ص١١٢)
القلب بعثر أجزاءه فوق رمال الخيبة. (١١٨)

الرماد

أما الرماد فهو معادل موضوعي للتلاشي والانحلال من الواقع وغيابٌ عن الوعي به، وقد هيمنَ على بعض أجواء هذه المجموعة هيمنة كافية الدلالة على ما تريد الكاتبة الإفصاح عنه، فقد يكون الرماد رمادها هي مترسباً من احتراقها وتلاشيها:
وكنتُ أتشبثُ بألسنةِ اللهب/ أحشو قلبي برماد الطرقات. (ص٢٤)

لوّني رمادي بأسرارك العميقة. (ص٤٦)
ثم كتبتُ في آخر الليل قصيدة عن الموت
وقبل الفجر أحرقتها وتغطيتُ برمادها. (ص٢٦-٢٧)
وقد يكون الرمادُ جزءاً لا ينفصل عن أجوائها النفسية ليفسّر تشاؤمها ومزاجها المجبول على فكرة التلاشي، وليكمل الصورة القاتمة التي ترتسم في مخيلتها، على نحو ما فعلتْ مع مفردتيْ «غراب: ص٣٣» و«بومة: ص١٢٢»:
عند المقبرة الأثرية يتصاعد دخانٌ رماديَ. (ص٧٤)
في قفص الاتهام / وقف شبحُ النهاية يحدّقُ في رماد العاصفة. (ص١٠٩)
الحزن يشعل قنبلة الحذر يلمع هكذا كأهداب السنابل
كزرقة العيون الحالمة/ كالرماد يتراكم في الصدور. (ص١٢٢-١٢٣)
بهذه المفردات الأربع استطاعت الكاتبة أن ترسم بدقة ووضوح وإتقان، وأن تخلق من كلٍّ منها معادلاً موضوعياً خاصاً بها، وإن كانت كل هذه المعادلات تصب في حالةٍ واحدة واسعة الظلال في حياتها (الموت والضياع والخيبة والتلاشي) كما رأينا.

الجبال والخيول والقطط

وهناك مثلث من المفردات في هذه المجموعة يستحوذ على تفكير الكاتبة ومخيلتها بما يشكلُ رمزاً له، هي الجبال والخيول والقطط.
فأما الجبال فتشكل الحاجز الذي يمنع الشاعرة من الانعتاق والتحرر من السكون والرتابة والجمود الذي يلف حياتها، ولذلك فالجبل يشكل مصدر قلق وخوفٍ كبير في نفس الكاتبة لما فيه من دلالة الثبات والقوة والجبروت والسموّ، فتقف أمامه مقهورة ضعيفة مغلوبة على أمرها يغلف مشاعرها الكثيرُ من الرهبة والفزع:
اعتقيني أيتها الجبال المنتصبة أمامي؟/ فأنا أضعف من يرقة وأتعس من يمامة/ اعتقيني أيتها الجبال/ اتركيني كي أرى ماذا يوجد خلف هامتك/ اتركيني كي أرى/ ربما رأيت طيف السعادة/ ربما شاهدتُ البراري المنبسطة/ تضج بحركات الكائنات/برقصة الظلال/ ربما ساقني حدسي إلى طاولة السهول/ ربما..ربما (ص٣٦-٣٧)
خلصيني من سطوتكِ أيتها الجبال. (٣٨)
وتتعمق سطوة الجبل على سعاد الكواري فينغص عليها ساعات النوم ويتسلل إلى أحلامها بكل ما له من قوة وجبروت وضخامة وعلوّ، وقد تراءى لها شاهقاً في مرةٍ من المرات، فلم تستطع تسلقه لتسقط، وفي سقوطها تلويح بالهلاك والانتهاء...أيضا:
آخر مرةٍ فكرتُ في أن أتسلق جبلاً كنتُ في الحلم/ كان جبلاً ضخماً يقف في وسط المشهد. (ص١١٢)
لكنني لا أعرف لماذا كلما أغمضتُ عينيَّ/ شاهدتُ الجبل منتصباً أمامي/ وشاهدتُني أتسلقه وأسقط قبل أن أصل إلى نصفه. (ص١١٣)
وتبرعُ الكاتبةِ في وصف مشهد الجبل القاتم فتضيف إلى صورته جزئياتٍ تؤكد من خلالها ملامح تلك القتامة، وتعمّق سوداويته، مثلما يتعمق الإحساس بخوفها منه، كالكهوف التي يتكرر ورودها في مواضع أخرى كثيرة، والصدى والطائر الغريب الذي ضاعت أنثاه، والأعشاش المتحجرة:

على الأطراف كهوف عميقة يسكنها الصدى/ طائر غريب الشكل يبحث عن أنثاه بين الأعشاش المتحجرة. (ص١١٢)

وتقفز صورة الجبل أمام عينيها كلما أحست بالتعاسة، وغالباً ما تحس بذلك:

بعد قليل سأسمح للدمعة المتحجرة/ أنْ تنهمر وتبللَ جبل التعاسة. (٧٥)

وأما الخيول فغالباً ما تنهض بخيال الكاتبة مقترنةً بصهيلها، والصهيل هنا حركة قوية وصوت مجلجل، لا يشي بغير العنفوان والقوة والسطوة أيضاً، فتنضاف الحركة والصوت إلى المشهد الحسي الصامت الذي تحاول الكاتبة تصويره لتعبر عن خوفها، وهو تعميق لذلك التعبير عن الخوف:

جلستُ بقرب النافذة/ كنتُ على وشك البكاء/ كنتُ سأبكي بالفعل/ كنتُ أوشكتُ على.../ صهل حصان من بعيد. (ص١١١)

قلبي مفتوح لذئاب الخوف/ فلتطاردني خيول الوحشة. (ص١٢٦)

وهكذا يرد ذكر الخيول في مواضع الخوف والرهبة، فإذا تعرضت نفس الشاعرة لبعض الطمأنينة أو الهدوء جاء ذكر الخيول مجرداً من ذكر الصهيل أو منفياً عنها:

أيها الطيبون الآن انتهت المعركة/ ربح من ربح/ خسر من خسر/ فافتحوا بيوتكم للشمس/ على جدار الغربة/ تنصتُ رعشة القلب لمعزوفة حزينة/ تتخلص تدريجياً من صهيلها. (ص١٢٠)

بل قد ترد صورتها وهي تترنح نازفة:

أقف لأستريح/ الأغطية الفضفاضة تهبط على سطح المدينة/المدينة تلتحف بشرنقة من الغبار/ المدينة فاكهة الجنون/ أيقونة المخيلة/ تتقشر على مهلها/ وتترنح كالخيول المبقعة بالدماء. (ص٧٣)

وقد تختفي هذه الخيول مقابل إشراقة الصباح:

من هنا مرت الخيول واختفتْ/ الصباح فكَّ سياجه واندفع يُغرِقُ سطح المدينة. (ص١٠٤)

وأما القطط فهي المعادل الموضوعي للضعف الذي يسوِّر روح الكاتبة، وهي لا تردُ عندها إلا في سياقه ومضمونه:

حوِّلي عينيكِ عني أيتها القطة الهرمة. (ص٣٣)

القطة الجريحة تحاول أن تقطع الطريق. (ص٥٠)

فندق رخيص يغرق في وسط الظلام

خربشات قطط ترتسم فوق جُدُرِه الملساء. (ص٧٢)

لا شيء سوى صوتي يسابق مواء القطط/ وصراخ المتسكعين/ كل شيء ساكن من حولي. (ص٩٩)

القط الكهل رقد على العتبة. (١٠٤)

الهرة المريضة أغلقت الباب. (ص١١١)

تكورتْ ذئبةٌ محتضنةً قططاً صغيرةً نامتْ. (ص١١٢)

أيقظني أنين قطةٍ مرتْ من أمام نافذتي المفتوحة. (ص١١٣)

ولاشك في أنَّ مثل هذا التكرار لما ذكرناه من مفرداتٍ بعينها، فضلاً عن نوعٍ آخر من التكرارات سنشير إليه لاحقاً، لا يخدم الكاتبة في ابتداعِ نصٍ مختلف عن سواه في مجموعة واحدة، لاسيما إذا كان لافتاً للنظر، فمفردة العاصفة تكررتْ عشر مرات، ومثلها الصحراء والجبل والقطط، ونقصتْ عن ذلك قليلاً مفردة الخيول وصهيلها (سبع مرات) والرمال (ست مرات)، وربما ندَّ عن العدِّ بعض التكرار، فهل نحكم على الكاتبة بضعف المعجم اللغوي الخاص بها أم نُحيلُ ذلك إلى أهميته لنا في صياغة صورة واضحة لروحها، وإتاحة الفرصة لنا لتحليل شخصيتها ودواخلها وقد كان لنا ذلك حقاً؟.

صفة الضخامة:

ويتجلّى خوف الكاتبة أكثر كلما توغّلنا أكثر في تلمس دلالات المفردة لديها، فنراها ترهب كلَّ شيءٍ يتّسم بالضخامة، ولذلك تصف كثيراً من الأشياء بهذه الصفة على مدار مجموعتها هذه، فالغيمة ضخمة، والصفصافة ضخمة، والمبنى ضخم، والدمعة ضخمة، والجبل ضخم في موضعَين، والسنديانة ضخمة، والمباني ضخمة، والدائرة ضخمة، والقصتان ضخمتان، والقاعة ضخمة، والأشجار ضخمة، والمدن ضخمة في موضعَين:

تحية للغيمة الضخمة. (ص٨)

ستبقى في البال صفصافة ضخمة. (ص٨)

عند بوابة مبنى ضخم لرعاية الأيتام. (ص١٢)

هذا الصباح سالت دمعة ضخمة. (ص١٤)

أحوم حول جبل ضخم. (ص٢٦)

كصهيل الحزن الموغل في فراغ السنديانة الضخمة. (ص٥٠)

المباني الضخمة انهارتْ. (ص٥٣)

أرسم حولها دائرة ضخمة تشبه عيون البومة. (ص٧٨)

كما لو أنَّ قصتين ضخمتين سقطتا من سطح بناية عالية. (ص٨٣)

القاعة ضخمة. (ص٩١)

أيتها الأشجار الضخمة. (ص٩٨)

كان جبلاً ضخماً يقف في وسط المشهد. (ص١١٢)

لنا أن نختار الانخراط وسط ضجيج المدن الضخمة. (ص١١٩)

تمتزج بصخب المدن الضخمة. (ص١٢٠)

وتتضح أكثر صورة خوفها من الضخامة عند المقارنة بحجمها هي:

وأنا أتقوقع في نقطةٍ بحجم الصفر. (ص٥٢)

وبالنتيجة فإنها تخاف من كل شيءٍ ضخم لأنها تحس بالضآلة والضعف.

الشجرة المعمَّرة

لننظر ثمَّ في عبارة «الشجرة المُعمَّرة» وقد تكررتْ ثلاث مرات في هذه المجموعة:

ربما تلمع في السماء نجمة

وترقص فوق الأرض شجرة معمَّرة.

أو إنها النهاية. (ص٧)

فالشجرة المعمَّرة قد آذنت بالانتهاء، بسبب طول العمر وهذه إشارة إلى قرب انتهاء الحياة، وقد أكّدت الكاتبة هذه الحقيقة بذكر لمعان النجمة ورقص الشجرة نفسها، وكأن الأرض تميد بما عليها ومن عليها، لتشهد الزوال. ويتكرر مشهد هذه الشجرة المعمرة في مثل هذا السياق، فهي تؤذن بالطوفان، أو الانتهاء بسقوط الشمس وبسقوطها يسقط كل شيء:

ونحن لا نزال قابعين تحت ظل شجرةٍ معمرةٍ

ننتظر أشرعة الطوفان. (ص١٢)

أو المكوث تحت ظل شجرة معمَّرة
في انتظار سقوط الشمس في كأسنا. (ص١١٩)
إن تكرار هذه العبارة ثلاث مراتٍ بلا تغيير يؤكد أهمية رمز الشجرة المعمَّرة لدى الكاتبة وأبعادها الذهنية، وقد ارتبطت لديها ذهنياً بالحياة والعطاء، فإذا شاختْ وهرمتْ فماذا بقي منها من أجل الحياة، وكيف سوف تعطي؟، وهذا هو ما أرادته ودارتْ حوله كلما وردت هذه العبارة، ولاشك في أن مثل هذا التكرار يقع في غفلةٍ من وعيها الإرادي، وبتلقائية منها.

الفشل والخيبة والطيش:

يدور هذا المثلث المفرداتي في رحى هذه المجموعة كذلك، والكاتبة تعبر بالرسم بالكلمات عن معاني هذه المفردات في مواضع مختلفة، ولكنها لم تتأخر عن التصريح بها مباشرة، ويبدو الفشل متكاتفاً مع الخيبة والطيش في الورود والتعبير، إذ يكون الثاني رديف الأول ويكون الثالث سبباً موجباً لكليهما:
السهام تطيش من قذفةٍ فاشلة. (ص١٦)
أحقاً أن الفشل والخيبة اشتبكا في معركة طاغية؟. (ص٢٥)
كنتِ يا روحي طليقة
أما الآن فقد دخلتِ دوامة الخيبة. (ص٣٢)
فها أنذا أعود محمَّلةً بالخيبات. (ص٧٤)
أيتها الأيدي الطائشة. (ص٧٩)
انتصرتْ على الطلقات الطائشة. (ص٣)
أرممُ نفسي قبل أن أتهدم
أصبح كومة من التجارب الفاشلة. (ص٩٠)
وسأغطي وجهي بوشاح الفشل. (ص١٠٣)
وأنا أتسكع حاملةً جثة الفشل على كتفيَّ. (ص١٠٤)
من تراه يهيج أعصابي الراكدة في مستنقعات الفشل. (ص١١٤)
القلب بعثر أجزاءه فوق رمال الخيبة. (ص١١٨)
إن الفشل الذي تصر الكاتبة على تأكيده هو صورة لحياتها الشخصية غير الواقعية، فليس بالضرورة أن تكون فاشلة في هذه الحياة، بل في الحياة التي ترجوها...الحياة المتخيَّلة...الحياة الحلم، أو الحياة المثال التي يصعب الوصول إلى منتهاها أو يعزُّ تحقيقها، وقد يكون ذلك تأكيداً منها لمقولة غراهام غرين: «الحياة فشل دائم» وهو كذلك لديها.

ضياع وغربة وهرب

واستناداً إلى ذلك كله فهي دائمة الخروج من الواقع الذي تعيشه، أو الضياع فيه، أو الهرب منه:
كل ما فعلتُهُ أنني انفصلتُ
بما يقارب ألف عام عن عالمي وتهتُ. (ص٢١)
وأية غابةٍ أتيه بداخلها. (ص٢٢)
في أحشائي نمتْ أشجار الغربة. (ص٢٤)
عليَّ أن أعود إلى نفسي
أتوحَّد معي ثانيةً. (ص٢٧)
آه لو تعطيني جناحيك أيتها السنونوة الصغيرة
لأحلق بعيداً عن مدينتي المترسبة في حضن الضجر. (ص٣٠)
أبحث عن رسام هاوٍ ليعيد تشكيلي. (ص٢٣)
كأنني قافلة من التائهين. (ص٣٨)
لأنني قررتُ أن أقود سفن الشوق إلى جزر مجهولة. (ص٤٩)
الليلة سواعد المتاهة تلتف حول عنقي بقوة. (ص٥٠)
يبدو أن ثمة لحظة واحدة تاهت في رحلتي تلك. (ص٥٣)
أي الطرق أقرب للهروب؟. (ص٥٩)
لم يبقَ إلا أن أغمض عينيَّ / وأغيب عن الوعي. (ص٦٢)
قالت لي امرأة تعيسة/ إنني استبدلتُ بطفلة أخرى/ لحظة الولادة/ طفلة أخرى من قارة بعيدة. (ضمن أي ثقبٍ أخرج؟. (ص٨٤)
أنتظر قدوم القطار/ ليأخذني معه إلى البعيد. (ص٩٢)
سأهرب من أي طيف يدخلني دوامة الذكريات. (ص١٠٦)
ربما ألملم بقايا الروح / وأحشرها في قلب العزلة. (ص١٠٧)
أيتها الأشياء المتناثرة من حولي/ تكاتفي معي/ أخفي نور الفجر الطالع. (ص١١٥)
نتشه العظيم/ أي قدرة لديك لتدخلني مدن التيه. (ص١٢٧)

البحث عن الخلاص:

فأي حياةٍ تحياها الكاتبة في خضمَ هذه الصور السلبية القاتمة؟، بل لم يبقَ لهذه الروح بعد أن غابت في ردهات هذه المعادلات طويلاً غير أن تطلب الخلاص، وما هو غير الموت لتستريح:
ثم كتبت في آخر الليل قصيدة عن الموت. (ص٢٦)
لا أجد بقعة خالية من البشر لأسقط فيها/ خالية من مخالب النسور/ لأقيم فوقها نعشي وأستكين. (ص٣٠)
أي هدف أنشد بعد؟/ أية رغبة أو أمنية؟
لا شيء يستحق المضيَّ إليه خطوة واحدة
لوتختفي على عجل سفن الشوق
لو يعمُّ الظلام. (ص٣٢)
على إيقاعٍ جنائزي تمضي حياتي. (ص١٠٠)
ماذا تملك يا قلبي المبعثر في ردهات الفوضى؟
في صناديق الحزن/ الا أن تشعل غابات الثرثرة/ وتستقر هناك في الظلّ/ تنتظر صفارة الخلاص. (ص١٠٨)
لقد استطاعت الكاتبة أن تبني معجمها المفرداتي بناءً دقيقاً وعفوياً وناجحاً لنستطيع من خلاله الوقوف على نفسيتها، وأن نطلع بوضوح على ما ينتابها من مشاعر وأحاسيس وقفنا على وصفها، على الرغم مما أشرنا إليه من قضية التكرار اللافت للنظر لديها...هذا التكرار الذي يحمِّل الكاتبة مسؤولية ترميم معجمها وتطويره لتنطلق من المألوف الشائع إلى الجديد المبتدَع، لتجمع بين صدق الدلالة ووضوحها وجمال النص وطرافته.
وإذا كانت الضرورة تقتضي أن تشير تلك المشاعر والأحاسيس إلى واقع الكاتبة ليس غير، بالتعويل على أناها المفترضة، فإن هذه الضرورة يمكن أن تنسحب إلى واقع المرأة عموماً في المجتمع الذي تعيشه، كما يمكن أن تتسع دائرتها لتشمل واقع هذا المجتمع كله، فتكون هي المعادل الموضوعي له، كما كانت تلك المفرداتُ معادلاتٍ موضوعية لها هي.
زرنا عالم سعاد الكواري «ملكة الجبال» فوجدناها تقف أمام الموت وجهاً لوجهٍ... بجدارةٍ تامة!.

قاسم حداد:
للذئب ذاكرة مفعمة بالألم

ياسين عدنان*

حينما هاج الشوق بقيس ذات ليل غير داجٍ في أخبار قاسم حداد عنه، خرج مُيمِّماً دار ليلى «مثل ذئب يتبع عطر قرينته». وفيما هو يجدُّ في السعي ويلهج باسمها ويتهدَّج بآخر ما قاله فيها من الشعر صادفه ذئب بهي الطلعة، نشيط السَّمت، طيب الريح. لن أحكي لكم الحكاية، فثمة أيضاً ظبية كأنها الحبيبة، فتك، وسهمٌ سديد، ولا مناص لمن لم يقرأ بعدُ (أخبار مجنون ليلى) من العودة إلى جنة محكياته. لكنني سأتوقف بالضبط عند نخلة الصداقة الغامضة التي نبتت فجأة في صحراء المجنون، فإذا الذئب يتبدى أكثر جمالاً.. «فاقتربَ مني، يحكي قيس، وراح يفرك رأسه في كتفي وعيناه مغرورقتان. فقمت أسير معه ليأخذني إلى المكان. ومن ساعتها لم يعد ذلك الذئب يفارقني، وكان كلما سمع مني شعراً أذكر فيه ليلى اغرورقت عيناه وأصدر عواءً أجمل من نحيب بشرٍ في الحب.»

الذئبُ ذاته سيظهر في قفر آخر، وكان قيس طائش العقل يضرب في سفح أحد الجبال، فجلس الذئب إليه يستهديه ويرتاض روحه حتى استقر وهدأت أخلاطُهُ، ثم سار به إلى بهوٍ من الحجر النظيف وهمس له: «امكث هنا واسرُد قلبك تسمعُك وتأتيك»، وما إن خرج الذئب حتى تبدت ليلى للمجنون في هيئة الماء والملاك.

لست متأكداً من صحة هذه الروايات لكثرة ما اختلق قاسم في كتابه عن المجنون من أخبار. بل هو يعترف في أكثر من هامش بأنه رأى أخباره عن قيس في رقع أسقطها الورَّاقون واحتفت بها الأحلام، وكشفتها له طبيعة المحبة أكثر مما كررها الرواة. لكن ماذا عن الذئب؟ هل رافق قيس فعلاً وهل جاء خبر هذه الرفقة الغامضة في كتاب؟ أم أن الأمر كشفٌ كله وتواطؤ على المحبة؟ وإذا كان المجنون عامرياً وعرفناه، فمن غيرُك يا قاسم الذئبُ الصديق؟

لم يكن رفيقُ المجنونِ الذئبَ الوحيد في كتابات قاسم حداد. بل الذئبُ عندَهُ قطيعٌ كاملٌ. كلما بدأ لهاث الأول في التلاشي تفاقم عواءُ آخَرَ. ففي (قبر قاسم) مثلاً، والشاعر «في حضرة المليكة»، في غرفة البرج الشاهق، وكانت المليكة قد انتخبته حاشيةً لها وحده سيندلع الذئب في روحِهِ والقصيدةِ مثل حريق مرتبك يكاد لا يصدِّق ألْسِنة نيرانه: «ها أنا، حاشيةٌ للمليكة وحدي. عاري الصدر والظهر والحواس. المليكة تضعُ يدها على جسد ممتثِلٍ أليفٍ مثل ذئب يرتعش من الخجل.» ثم في قصيدة أخرى بنفس الديوان والشاعر يحكي عن «المليكة ذاتها»: «سليلةُ القبائل الشاهقةُ، تحرس فضتها في جسد يكتنز بالأسلحة، يتكاسر الفرسان تحت شرفتها لترمي بالوردة وتصطفي ذئباً حزيناً يحسن الهجاء والهجوم.» يتقمص الشاعر بشكل صريح هذه المرة موهبة الذئب. بل ليست المليكة، راعيةُ النيازك، سيدة المجرات، سوى تلك الذئبةِ التي كان ينتظر أن تفوز به في قصيدة «الليلُ حتى منتهاه»، وإلا كيف يزهو جسد المليكة في الشِّعر بفرْوِهِ الأليف؟

في «الأكاذيب كلها»، ب(قبر قاسم) دائماً، يعترف الشاعر بأنه «يخرج من هيئة ويدخل في هيئة»، ويؤكد

* شاعر من المغرب

في النص الموالي «منذ بنات آوى» أنه لا يتحرَّج عن التظاهر بالذئب حين يرهقه الإنسان أو يخذله سيَّان: «تظاهرتُ بالذئب، فتكاسرتُ في جسدي حيوانات الغابة. والوصيفات يأوين إلى مخدعي غداة كل نص. أثيراتٌ في الأحلام تتزخرف بهن الكوابيس. فطنتُ لغوايتهنَّ، فمن يجرؤُ على تفادي شهوة المستذئبات؟» ولأنه الذئب فلا غِنى عن بنات آوى، هل يمكن تفاديهن؟ نقرأ في القصيدة: «بناتُ آوى، وصيفاتُ ذئبة الملوك، بنات آوى بهيئات جميلات الطلعة، يدخلن عليَّ ويأوين عندي ويُفزعنني ويفطرن قلبي مخدوعاً بهنَّ مُنقَبات بفروة الذهب، فأظنُّ أنهنَّ قناديلُ السهرةِ وقناني الخمرةِ الشريفة، يمنحها لجسدي حارسُ النبيذ وحاجبُ الغرفة الملكية.»

هي الحكاية ذاتها وقد استغرقتِ الشاعر، أو كادت، لديوانٍ كامل. يكشف أسرارها بالتدريج. في كل قصيدة سرٌّ. والجسد الذي كان يزهو بفروه الأليف في نص سابق هو لذئبة الملوك فعلاً، والعاشقُ الذئبُ، والأخريات وصيفات منذ بنات آوى. لكن علينا لكي لا تمكُر بنا قصائد قاسم حداد ألا نطمئن لهيئةٍ ونحن نقرأ. فالتقمص سيدٌ في شعره منذ الوعول حتى بنات آوى. جاء في القصيدة: «بناتُ آوى المتماريات، يتقمصن العفة ويُظهرن سكينةً يفزعُ لها القلبُ، لكي يُحسِن المارّة التدلُّهَ بهنَّ. بينهن وبين الحيوان شُبْهةُ الدواجن وشهية البذخ.» ليس التقمصُ موهبةً فقط في شعر قاسم، بل هو شرط وجود بالنسبة له، لمخلوقاته الشعرية، وللكائنات التي تهيم في براري قصيدته. فالهيئة الواحدة لا تكفي الذات الشاعرة لتتوهج. لذا يصير النزوح من هيئة إلى أخرى ضرورياً لكي لا تبرد نارُ الشاعر وتغادرَهُ غربتُه الأصيلة. فهو تارة جسدٌ ينتحب إلى إلْفٍ في عفّة الاسطرلاب، وتارة روح تتفصَّد مثل ندمٍ نافرٍ. ثم هو دم مكنونٌ يُقرأ «مثلما يَقرأ الليلَ وجهَ قاسم»، وهو الوعل في «سورة التل». لنتأمل هذه الآيات: «آه، لستُ الوعل الوحيد الذي اعوجَّتْ قُرونُهُ وتحرَّق وَبَرُهُ وأصابت القروحَ أطرافهُ وإليتيهِ لفرط العراك. وعولٌ كثيرةٌ تحرس التل. لماذا طاب لكم أن تستفردوا بي، وتتناهبوا دمي؟.. وعولٌ كثيرةٌ تأرجَحتْ في متاهة الحروب المتناسلة.

لماذا أنا دون القتلى؟»

وما إن يطمئن القارئ لهيئة الوعل الجريح ويتعاطف مع دمه المُتناهبِ حتى يباغته الذئب مكشراً عن فضة نواياه: «أنا الذئبُ الذاهبُ في ليل الملجأ، خديع الخبرةِ شاغلُ النيران مُشعِل الفتن متعهد الهشيم جامحُ الدَم متجهِّمُ القلب خدينُ الشياطين.» ثم يتحول الذئب إلى ضبع: «ضبعٌ يلغُ في دماء القتلى بأشفارٍ مُرتعشة شبقاً، وأنيابُهُ تكزُّ على عظمِ الجثة، كما يخلع نبيٌّ قميصَهُ المهتوك.»

لكنَّ الشاعر المكروب قرين الوحشة ليس نبياً ولا ساحراً. وتحولاته المتفاقمة من هيئة إلى أخرى ليست دليل قوة ولاجبروتا، بل علامة ضعف وضآلة وضياع. ماذا تملك يا قاسم، أيها المسكين، أيها المُدانُ والأدلة فاضحةٌ، غير مخيلتك وجنةِ الهذيان؟ نقرأ في القصيدة: «أنا، الوحيدُ الواقف في الهذيان، أكتشف الآن أنني سهرتُ العمرَ أنسُجُ هاويةً لخطواتي... أنا المخلوق الأضعفُ بلا يقينٍ ولا حُجَّةٍ. كابرتُ مثل جبلٍ يُجهشُ في حضرة الغيم. كائنٌ يقفُ مثل فضيحةٍ في قلبِ الكاهن. شهوةٌ تفتح النهايةَ وتأخذُ يديَّ بحنان الجريمة وكسل الأفعى، لكي أسقُطَ مثل عروس تفقد عفافها أمام الجموع في الساحةِ، وللنَّاس دليلُ الدَّم.»

هكذا يعترف الشاعر بضعفه وانسحاقه، فالتهمة أكيدة والدليل فاضح، لكن الزئبق المزمن مُحتل روحِهِ، وتحولاته المتلاحقة ذات الوتيرة المذهلة، لا تجعل قارئه يسكن لحالة بعينها فيتخذها له مرجعاً. فالشاعر المنسحق يستقوي بمخيلته، بهذياناته الخلاقة، وبقدرته الخارقة على خلع القمصان كلها ووضع الصدرالعاري في المهب العاصف. وهناك، في المهب، يستعيد الشاعرُ قمصانَهُ، ويستخرج كالحاوي من جرابِ المخيلةِ الأقنعةَ والوجوهَ، الحالاتِ والمآلات. لنعد إلى «منذ بنات آوى» لنباغت قاسم حداد في إحدى اللحظات النادرة التي سكنت فيها أرواحه وأجساده ورؤاه المصطخبة إلى نفس الموجة، إلى نفس اللمعة في العينين، فإذا الوحشُ والأليف وجهان لكائن واحد، وإذا التحولات المستحيلة تتوالى رقراقة كماء الجدول: «كنتُ في وحشٍ وفي أليفٍ كنتُ النومَ في هزيعه الأثير كنتُ أستجيرُ من المخلب بالنَّاب كنتُ أُشعلَ قنديلَ البيتِ لِئلا تَطيشَ بغتةُ الصديق....كنتُ أمشي في لزجٍ ومائعٍ ومُتهدِّلٍ ورجراجٍ كنتُ أُضرِمُ في هشيمٍ وأحرثُ في ملحٍ كنتُ أرفع قدميَّ من

شركِ وأضعهما في فخٍّ وأنتقلُ وأنْداحُ .. وأتحوَّلُ وأحتالُ.. وأفترسُ وأفنى.. وأمرضُ وأتماثلُ وأبرأُ وأتماهى وأتبدَّى وأغمُضُ وأتوضَّحُ وأتبذَّلُ وأتعففُ وأفجرُ وأفتضُّ وأفترعُ وأستفحِلُ.. وأجرُؤُ وأخافُ وأعوي وأستذئبُ وآلَفُ.. وأبوح وأنوح وأنتحبُ وأصيح وأصرُخُ وأبكي وأهذي وأهذي..»

ماذا تستطيع أيها الوحش الأليف إذن وأنت تفاوض حزنك الفارع، الحزنَ الذي ما انفكَّ يتفاقم في روحك منذ بهجة الطفولة، غير المزيد من الوحشة وجسارة الهذيان؟ ماذا تستطيع وأنت ترى زيت جسدك يتفصَّدُ مثل شمعة الناسك غير التوحش وضراوة الفتك؟ لهذا يصير الذئب ضرورياً لروحٍ تريد أن تحافظ على بريَّتها. ذئب قاسم الذي صاحب قيساً في (أخبار المجنون)، واصطفته المليكة في القبر (قبر قاسم) ليفوز بوردتها. ذئب لا يخلو منه نثر ماثلٌ لقاسم حداد ولا شعر وشيك. لذا نجده في (له حصةٌ في الوَلع) يكاد يستفرد بالجزء الثامن من هذا الكتاب وهو الجزء الذي جاء تحت عنوان «ذئب يتدرَّب على الموت». ويتبدى لنا في العديد من نصوص (علاج المسافة) خصوصاً في قصيدتَيْ «رقصة الذئب» و«ذئب جائع...»، وهنا أيضاً في هذا الديوان نكتشف مع قاسم حداد خطأنا إذ «كنا نظنُّ أن الوحشَ هو الحيوانُ فحسب.» رغم أن الوحش الذي فينا نحن الذين لسنا الحيوان ليس أنبل من الضواري، ثم أيننا من ذئبِ (علاج المسافة) الذي يتغزل به الشاعر قائلاً:

«ما أجملكَ أيها الذئبُ

جائعٌ

وتتعفَّفُ عن الجُثثْ.»

بقدر ما كانت روح قاسم حداد البيضاء تلفحني كشمس أميرة بشعاع الصداقة ودفء الود الصافي، وتفحمني بشفافيتها، بقدر ما كنت أتساءل عن سر هذا الذئب الذي لا يكاد يخلو منه ديوان له. حدستُ أن في الأمر حكايةً وظلت الرغبة في سؤال قاسم عنها مُرجأةً إلى أن اطلعتُ على(ورشة الأمل)، سيرته الشخصية الصادرة حديثاً بالبحرين، حيث يحكي عن رحلةٍ قادهم فيها قريب له في أوائل الستينات من «القطيف» إلى عين حارَّةٍ بـ«الأحساء». كان قاسم وأترابه ونساءُ العائلة في مؤخرة الشاحنة والوقت ليلٌ حينما لمح قطيعاً غامضاً يتبعهم. نقرأ في السيرة: «واقترب الصوتُ، إنه مزيج من النباح والعواء. فسقط جسدي مثل صخرة على سطح العربة، وأطلقتُ بشارتي: الذئاب..الذئاب.».. ثم.. «أخذ العواء يقترب، وكنا نسمع اللهاث المسعور يكاد يقفز على طرف الشاحنة. إنها خلفنا، وأصبحنا نرى بوضوح بريق الأعيُنِ الملتهبة مثل جمراتٍ في الريح...تخيلنا العربة المُغطاة من الجوانبِ المفتوحة المؤخِّرةِ فوهةَ الجحيم، وربما بقفزة جريئة، لا تنقصُ تلك الكائناتِ المسعورة، يستطيع أحدها أن يكون بيننا في الداخل.»

هذا الحادث على ما يبدو حفر عميقاً في وجدان الطفل جاسم بن محمد بن حمَد الحداد. يكتب الطفل وقد كبر عن أسطورةِ الذئبِ، هذا الكائن الغامض المكتنز بالأسرار: «ذئبٌ في ليلٍ. ليس الأمر هيناً بالنسبة لصبي مثلي كثير المزاعم، يحمي مؤخرة قافلةٍ تبحث عن ماء الأحساء، جافَّ الحلق واجِبَ الفؤاد.» قبل أن يضيف: «غير أن علاقتي بالذئب ككائن ميثولوجي، سوف تتحول بأشكال شتى، في كتابتي، كما لو أنه المخلوق الغامض الذي يمكن أن يتقمَّص الكائنات الأخرى دون أن يتجاوزها. وربما كان ولعي بالذئب، بوصفه الدلالة حمَّالة الأوجُه، هو ضربٌ من محاولة محو ذاكرة الذعر المبكر الذي تجرعتُهُ في لقائي الأول به.»

لكن للذاكرة سطوتها، ذاكرة الطفل التي تفصح عن سوانحها الغامضة الملتبسة في هذه القصيدة من خلال «ذاكرة الذئب»:

« للذئب ذاكرةٌ مفعمةٌ بالألم

وللذئب أنثاه

....

....

وللذئب أن يُكمِل الليلَ

منتظراً، ثملاً

في قميصٍ من الشهواتِ

بعينين محمومتين يصُدُّ السأمْ.

وللذئب حُزنٌ نبيلٌ وذاكرةٌ جمرةٌ

فالعشق طقسٌ،

وينتحرُ الذئبُ حين تبالغ أنثاهُ في الوهمِ

مثلَ النَّدمْ.»

والآن يا قاسم، أيها الذئب الثمل الغريب، أين خبأتَ حزنك النبيل، والوهمَ، وقميصَ الشهوات؟

تداعيات حول الورقات

قراءة مفترضة حول رواية «وراق الحب» لـ«خليل صويلح»

رشيدة التركي*

استلفت رواية «وراق الحب» ورقة نقدية قديمة مستحدثة.. اسمها التناص لتكتب نفسها. فاذا تتبعنا مسار احداثها نجدها عادية تشبه آلاف القصص.. شاب يرتبط بأكثر من علاقة ليمنح فيها نفسه تجارب متنوعة. وخلو الرواية عمدا من العقدة ومن عناصر الرواية الكلاسيكية أو التي تبدو- محكمة- جعل الرواية تفضي بنا الى اسئلة كثيرة في صميم الكتابة. في صميم القراءة. ليس لانها كشفت عن ان كاتبها قارئ جيد وكاتب جيد في الآن نفسه فحسب. ولكن أيضا لانها تتناص مع الكتب والواقع الآني، من التاريخ والحاضر الملموس، تمر بالحقب التاريخية بسهولة، تماما مثلما نفعل أمام آلة الإنترنت او الفضائيات على شاشة التلفزيون.

بل ان الرواية تستلف أحيانا بعض المواقف بحذافيرها وتلصقها في مشهد ما في سياق السرد دون خطأ وبدقة متناهية، ولعل ذلك يوحي لأي ناقد متربص (بأنها سرقة) لكن الرواية تنجز في ذلك سؤالها: التناص من الكتب ومن الحياة. الماضي والحاضر. أليست واحدة تلك العملية؟.

وهل الكتابة تكتب الحياة أم ان الحياة هي التي تكتب الكتب؟ وتحط الورقات مثل مراكب صغيرة، من غصن زمني الى آخر- على شجرة كبيرة اسمها المعرفة لاننا في عملية توريق الكاتب لورقاته، نحن دائما نعرف.. ونعرف نحن معه في لعبة فضول معرفي.. نستعمل بل نُفعلُ الذاكرة. فهل يرتقي السرد في لعبة السرد هذه ثقوب الذاكرة. هل الذاكرة مموهة دائما. والسؤال الاهم هو سؤال الكتابة. وكيف تنقل الورقات الحياة لتثبت أنفاسها، حقائقها، في زمن يتوارى دائما تحت وطأة ذاكرة مموهة ومموهة باستمرار.

دائما. لاننا ببساطة نتذكر بعمر آخر هو مستقبلي بالنسبة للأول – لما يفترض انه الاول، او اللانهائي في سلم التجربة الانسانية- تجعل الرواية براعم المعرفة تتفتح على أكثر من لون. المعرفة إذن. سؤال المعرفة التي اذ تضاف لها معرفة سابقة تكتمل بها بل تتعمق ولكنها تطمح الى أن تكون دائما شاملة ولذلك تبقى في حالة النشوان والتوق والطموح والحلم الى ما بعد.. الى ماهية المعرفة بعد ذلك.. لكنها لن تكتمل ما زال هناك انسان يعي ويطمح ويريد ببساطة أن يكتشف ويعرف. فكأنك تفتح ورقة فيزهر غصن ويتفتح برعم. وتختلط الروائح والألوان وتصل ذؤابات الشجر، لتنزل (المعرفةُ علوُ والتجربة نزول. لاحظ ذلك) الى عوالم كثيرة متنوعة ناشدها الكاتب «فعل الكتابة» أو فعل «الحياة» أو «فعل التجربة» تتماهى بها ليكتبها. فقط ليكتبها. لا ليكتب سيرته من خلالها كما يحلو للبعض أن يفعل حتى وان ضخموا الصور ليبدعوا». هذه الرواية تكتب نفسها من اجل الكتابة من أجل سؤال الكتابة.

فهل هي رواية «فعل الكتابة؟» وكتابة أي زمن؟ والتناص هنا هل هو جديد.

التناص كما تشير إليه قراءتي لهذه الرواية عبور، أي فعل عبور للأزمنة بكل رشاقة الذاكرة الملتهبة، المنتعشة بفعل التجربة الحاضرة. تتجذر تجربة الانسان في زمن انساني متعدد- أزمنة ما بعد التجربة وما قبل الكتابة- وكم يحضر هذا السؤال: كيف نكتب؟ وما هي الحدود بين التجربة والكتابة. كتابة الحياة وقراءتها فيما نكتب. او تجربة الكتابة وقراءة الحياة من خلالها. وسؤالها الدائم: ما هي هذه الكتابة. كيف تنسج خيوطها. وكيف لا يهترئ نسيجها وكيف يسافر عبر الأوراق، عبر الأزمنة. وكيف تتصادم الكتابة والتجربة في بؤرة ضوء هي معتمة بقدر ما هو تحديد الذاكرة لعناصرها، لغبشها، الذاكرة المثقوبة دائما.. لأننا نقرأها ماضينا فيها بعمر آخر دائما. (سواء من ذاكرتنا او من الكتب التي هي في ذاكرة كتاب، أناس آخرون مثلنا).. وهنا بالذات يطلع الوهم. نتوهم من حياتنا او حياة الآخرين من حولنا.. أو حياة مختلط

* كاتبة من تونس

فيها الأولى والثانية وثالثة متشظية من كتب أخرى تحكي أزمنة أخرى لم يصلنا منها سوى شرر التجربة، سوى اشتعال الذاكرة الانسانية. واتحاد التجارب.

المهم الآن هو سؤال الكتابة؟

هل يأتي من توريق الحياة او من توريق الكتب الأخرى التي رشحت بحيوات ماضية. تماهت شخصية البطل مع احداث ماضية واحداث حاضرة وادغم الحاضر في الماضي والواقع(؟) في الخيال. ولعل الرواية بذلك أرادت ان تنزع الحدود بين التجارب الانسانية والزمنية - او بين تجارب المعاش الآن وتلك التي خاضها الانسان وأصبحت الآن من التاريخ، من الماضي- حتى اننا نحسب من خلال قراءة الرواية ان البطل يعيش حياته ويمكنه الانتقال والعيش في رواية أخرى، أي زمن أخر، بدون ارباكات فنية على مستوى الكتابة طبعا، أي على مستوى تقبلنا لها: بحيث اننا لا نستغرب الأمر وهنا يبدو كأن الرواية تلزمنا بمنطقها الخاص.

لعل النسغ واحدٌ وان تعددت الكتابات. تقول هذا هذه الرواية التي ورقت موضوعات الحب، كورقة مهمة في الحياة، لكنها ليست موضوعة الرواية الاساسية- رغم العنوان-.

ان فعل الزمن طاغ حتى وهو يملي على الكتاب أن لا ينسوا، (فهم يستلفون كلهم من بعضهم بفعل التجربة)، تفضحهم ثقوب الذاكرة فيتناصوا، ويتنزل الوهم يجنح به الخيال لكن الخيال لا يكون إلا بشريا ممزوجا بسحر فريد يحفظ الذاكرة حتى وان رشحت الذاكرة بالنسيان او الوهم. نجحت الرواية إذن في جعل أبطالها «إنسانيين بشريين». عاديين لكنها رفعت فعل الكتابة من خلالهم.

ارتكز التناص في الرواية على عملية القص والتلصيق أحيانا. (الكولاج) وكانت من التعقيد هذه العملية بحيث اننا نتساءل ونحن نقرأ الرواية كيف اختار الكاتب مكان التسلل دائما دون غلط، كيف عبر الازمنة، بل فترات بذاتها، واتحد بها حاضره، كيف قرب بين التجربة الانسانية البعيدة والحاضرة، الآنية، رغم امتداد السنين وبعدها. صحيح أن الكتاب يتشابهون فيما يكتبون- ويكررون- ولست في مجال مقارنة واضحة- وبقدر ما يتشابهون إذ يستلهمون المواضيع نفسها أو لنقل شفرات الحياة التي يناديها من سكونها أو من غفوتها فعل الكتابة لديهم. فهم يبدعون كل في مجاله الفكري أولا والنفسي، الثقافي والحضاري. لكن هذه الرواية العابرة للأزمنة- مثلما فعل نمط جديد في العالم (امبرتو ايكو- بورخيس- أمين معلوف وغيرهم..) جعلت من ورقاتها عملية عبور للأزمنة وللقارات. (عبرت الزمان والمكان) لكنها لم تهمل التفاصيل، فحطت في الازقة الضيقة والمواعيد البريئة في المقاهي وخلف الجدران وعبر شخبطات عفوية على الحيطان في الحارات، لتكتب زمنا عاديا لم تحفل به الروايات التي اعتادت تضخيم اسئلتها على حساب سؤال الكتابة الاساسي وعلى حساب الشهادة للتاريخ أمام حضرة الانسان. (أي رفعه من عاديته الى ما فوق. أليس هو صانع التاريخ..) هي لم تتعاظم عليه اذن. لا أقول هناك عفوية، كما يبدو ربما، لأن الرواية بتقديري امتلكت صنعتها وان لم تتمثل بالمثل الكلاسيكي رغم انها لم تفند ولم تقوض أسسه. فأهم شيء فيها انها تشدك. فلا تتركها، وتجعلك تصنع السؤال- الاسئلة ومن أهم اسئلتها: ما هو هذا السحر الذي تصنعه فعل الكتابة. التجربة تعبر الأزمنة البعيدة عبر ورقات- ليس إلا- لكنها تؤثر. الا انها تورق تجاربنا ونبضنا الزمني، لكي تكتبه كي نرى فيه مرآتنا. وحتى وإن لم تأتنا عبرها بصورنا المفضلة (!!) تلك الكتابة المزعجة..

لا تمنح شفرات الحياة نفسها لكل كاتب إلا حين يتواضع أمامها، مسحوراً بها وطالباً للمعرفة، لكن شفرات الواقع المتعدد الصفات هي محض مفاتيح لعالم سحري هو الكتابة هنا. كشف العلم ولا يزال أسرارا كثيرة، لكن سر الكتابة لم يكشف كل أسراره. رغم النقد- الذي يتيه أحيانا عن الغرض حسب النزوات- ولعلي أرى أن هذه الرواية تلامس هذا السؤال مسترببة، معجبة، متلهفة، لكنها مستبدة في سؤالها لأنه جوهري ويتطلب حزماً في طرح حرقة السؤال. إذن الجوهري هنا في عملية الكولاج والتناصات المختلفة هو سؤال الكتابة. وكيفية تلبسها بالتجربة. وبذلك اختلفت الرواية عن روايات أخرى كتبت عن تجارب مكرورة ولم تبدع. لانها لم تدق على باب الكتابة لكنها زعمت لنفسها كل المعرفة. ملكت أسرارا مكشوفة وجعلت تلوكها بدون فن ودون ابداع.

كتابة الحياة أو كتابة الكتابة؟

التناص هنا إذن من الحياة أو من الكتب. وما هو الفرق؟ جمعت فيما جمعت الرواية بين التجربتين، وعبر أزمنة حاضرة وغائبة، ولم يغب فعل الحب، محرك التجربة ربما؟ لأن فعل الحب هنا هو الكتابة نفسها حتى وان تشظت، لانها لم تراوغ ولم تستبله القارئ ولم تتخف وراء غبائه المزعوم لتقول. قالت كأنها بلسانه وعبرت كما عن خلجات اسئلته، وسؤاله الاهم: هل هناك فرق بين التجربة والكتابة؟

امتلأت كتب كثيرة بتخطيطات وتدقيق وربما لعلها نسفت بعض أركان الابداع من أصله ، وتحذلقت- ولم تترك للعفوية المقننة طبعا- مكانا ما. وترهلت لأنها لم تكن مشحونة بالخيال، الخيال الحي الذي ادواته ومفرداته واقع من زاوية أخرى، وامتلأت الكتب بطينها ورملها وذرات الهواء الفاسد بين أوراقها أو بورقات التوت المثقوبة عمداً، حسب الصرعة والموضة، هباء وحشوا. هذه الرواية لا تحشو ولا تخيط، أو ترقع ثقوب ذاكرتها. هي تنساب وتعلمك الشغف بفن الكتابة وفن السحر. اذن تنساب لأنه حتى في فراغات الذاكرة هناك مجازات لسؤال وفعل الكتابة، الحياة، هو نفس تسترجعه الكتابة لتتأمل نفسها، كينونتها، ثم صيرورتها، لانها من نسغ الحياة، وتقوم بذلك دائما في تلك الفسحة التي يُقيمُها بينها وبين العمل الذي تتناص معه (كتابا أو حياة، ورقات زمنية) نعم الكتابة في جزء منها هي عملية تناص مع الحياة، وليست تصويراً متحذلقا دقيقا لها. لانها التجربة+ الفن. التجربة+ المعرفة ثم التجربة+ التوق.

فمن قصص شهرزاد الى القصائد الى السينما او المقاهي الحارات، الازقة، السفن، الحيطان وما عليها من خربشات، والأوراق.. ثم الأوراق دائما، الحياة تبدو كتابنا المفتوح دائماً.

صالحت الرواية بين الماضي شبه المقدس وبين حياتنا الآن، حاضرنا، وجعلتهما على المستوى نفسه من حيث انه انتاج للتجربة الانسانية. هل رفعتنا وانقصت من قداسة الماضي. أم جعلتنا بالند معه، فليس هناك من يبدأ لأنه الأعلم وآخر يكمل لأنه أقل معرفة. كلنا نتكامل. وهنا تصور الرواية مأزق المعرفة. فليس هو بذلك الخيط المستمر،

المتطور في نسق واحد. هو اعادة وتكرار، مأزق المعرفة هذا يعيد كتابة التاريخ بكل فصوله (أدب وتاريخ وسياسة وفنون وكل عناصر الحياة المدونة بالحرف او بالشكل...) وفي تلك العملية تنمو المعرفة لكنها تصطدم دائما بالمعوقات.. بالمفاجآت..

يُورق بطل الرواية كتب الكتاب الآخرين، انما هو لا يبحث في أسرار الآخرين، او يتقزم أمامهم. (هو يلصق مشاهد من كتبهم في سياق دقيق لكتابته ولا نشعر بالغرابة...) لكنه يتقفى عبر الكتابة خطوات الانسان كيف يتماهى مع تاريخ غيره (ماضيه بالتأكيد) ليكتب حاضره، كتابة تجربته، لكنه في الآن نفسه لا يقول انه بدأ هو لا يقيم حدود المعرفة.. ولا يؤكد انها العامل المتقدم على الدوام، كل تجربة تصب في الأخرى وحتى وان تكررت فليست هي نفسها. هناك حيوية رغم تواتر التجارب والشبه الذي يكون بينها.

ليس لنا إلا أن نورق نبضنا الزمني الحاضر، ولنا فيه ربما ألف جواب. هذه رواية تؤكد لنا الوعي بفعل الكتابة وتجذبنا الى سحره حتى نفتح به ثغرات كثيرة ملغزة، تسجل عناصر المعرفة وتفتح أمامها حدود التجربة اللامتناهية. وهي تقول فيما تقوله ان فعل الكتابة هو تثبيت لعصرية (العصر) الانسان زائداً تاريخه.. الزمن إذن.. ودائما.

الزمن وفلسفته عبر بوتقة الكتابة، واحتمالاته اللانهائية، بل عبر سيلانها المتدفق عبر الذاكرة وبواسطتها. لأن الحياة/ التجربة تمر من خلالها وتظل عابرة للفصول والأزمنة، عابرة للثقافات والحضارات. هي تختصر الانسان وتعظم فعل التجربة من خلالها المعرفة. بل تقول دائما انه لا يموت هذا الانسان مهما تكررت تجاربه لانها دائما تتجلى بعمر آخر عبر الذاكرة ومثلها.. وهي روح المعرفة المتجددة.. دائما. هكذا ورقت الرواية تجارب الآخرين في كتب أخرى، مع تجارب أبطالها.. وبقي الكاتب دائما يسأل عن فعل الكتابة لأنه لا يرتوي.

غربة النفس عن محطاتها، في زمن الكتابة (الكاتب وحده الغريب)، لأن الزمن لا يقبل بالسكون رغم انه مكون من حلقات، بينها محطات لكنها ليست للاستراحة (لاحظ ان فعل الكتابة هو الوحيد المتأمل والذي يقف والزمن مسترسلٌ) هل فعل الكتابة هو الفعل المعذب، الذي لا ينأى بصاحبه عن عذاب التجربة حتى يرجعه اليها في تجربة الخيال، وفي تجارب غيره - عبر الأزمنة- وليبقى فعل الكتابة هو الوحيد الذي تخلقه الرغبة ويثريه الخيال والوجدان ويسحبه الواقع الى طياته المعقدة، والزمن يجعله يتجلى لأنه لا يحبسه رغم ما توهمنا به المحطات (وللذاكرة) يجعله ينطلق وينجز نفسه في (الفعل). ويتألق كلما يتماهى بصيرورته، هذا الزمن المتحرك اللغز.. كما الكتابة.

فهل سألت الرواية إذن فيما سألت كيف تتماهى مع الزمن، وهو متحرك الى صيرورة- صيرورات- لا متناهية عبر المعرفة. بينما يكون من الغباء اعتبار الانسان نفسه كاتبا للتجربة (كفعل ممجوج مكرور) أي مجرد انسان عادي يكتب التجربة مثل فعل معاد. أي مجرد انسان عادي «منقوص» من خياله.. ينقل تجاربه دون تشفير أرجيولوجية الكتب.. ليعرف على الاقل مكانه.. منها.. تلك الاوراق.. دائما..

الكتابة تفعيل للذاكرة في الحاضر من أجل الصيرورة. أو من اجل المعرفة. لكن هذه الصيرورة في العلم ربما هي نقطة وصول محددة، واضحة حدودها، لكن بالنسبة للمعرفة الانسانية، التجربة هي عملية صيرورة هو فعل صيرورة أي مستمرة. يظل يكتب الانسان والانسان يكتبه لانه اكتشاف وتسام عن كل المعوقات التي يبثها التقليد والكسل والعادات بفعل انعدام التوق.. والخيال، وبفعل الجمود وعدم المساءلة الدائمة للوجود في مساره الزمني اللامحدود بين الماضي والحاضر وضمن الارتداد دائما.. لانها المساءلة دائما.

هل الكتابة فعل زمني، لعلها فعل زمني مضمر لانها تكتب الانسان المحكوم بأزمنته (وليس بزمنه) تعتقه من ذلك الكتابة وحدها حتى في ربطه بين ماضيه وحاضره في لحظتها الهشة- أو التي تبدو كذلك- فلا هو يبلغ السماء ولا يحط على الأرض.

ومن هناك عذابه وعذاب فعل الكتابة دائما.. ألأجل هذا دائما، نكتب ولا نزال نكتب، ويبدو لنا أننا نعيد الورقات لكننا دائما نكتبها- تجاربنا- بعمر جديد حتى ولو انشددنا الى التجربة الانسانية الماضية عبر الذاكرة المتفاعلة دائما مع نحن+ حاضرنا+ هذا الزمن اللامتنه معرفياً.

شذرات من الرواية نفسها لم أعرف كيف أضعها وسط مراجعتي لها:

«اعترف انني لست روائيا. لكن شغفا ما أخذ يراودني في كتابة رواية تشد القارئ من أذنيه الى جحيمها الخاص، متكئاً باطمئنان على سلالة طويلة من أصدقائي الروائيين معتبرا في الآن ذاته ان نصوصهم التي قرأتها وتمعنت في سطورها واختزلت بعض جملها بخطوط حمراء وسوداء وفوسفورية كتبت من أجلي لاشاعة الحبور في روحي المضطربة ولنصب الفخاخ أمامي كي أقع في شراكها الى الأبد. ويمكنني في هذه اللحظة استدعاء أرواح عشرات الشخصيات التي تحوم ظلالها حولي، انطلاقا من قناعة أكيدة. أننا نعرف بعضنا جيدا، وسبق أن التقينا معاً في أمكنة مختلفة وأزمنة متباعدة، وأحيانا نتبادل رسائل سرية وملغزة تعيد بعض التوازن الى كياني المضطرب والهش.!!(ص٧).

هكذا افتتح الكاتب روايته، وهكذا جازف بمغامرته غير المريحة دائما والمكلفة أحيانا. لكنه لم يخطئ لانه لم يسقط من يديه الحبل السري الذي يربط الكتابة بالحياة ويربط الحياة بالكتب عبر الأزمنة الانسانية المتواصلة.. أليس هو الذي قال: «العالم بأكمله يريد تدمير الذاكرة، وأنا أريد استعادتها وترميمها».(ص١٥٠).

- «قالت بهجة الصباح: لدي رغبة في كتابة روايتك الجديدة فور انتهائك من كتابتها».(ص١٣١)

- «فكرت للحظة خلال نزهتي مع الامام أن أسأله عن علاقته بالتناص وجيولوجيا الكتابة.... وقال: «الحياة ذاتها قائمة على التناص، فالارض تدور حول نفسها كل يوم بالآلية نفسها، والحواس تلتقط الأشياء بالأدوات نفسها، ترى وتشم. وتلمس وتتذوق وتسمع لكن ما يختلف في كل مرة هو إحساسنا تجاه الآخر، سواء أكان جسدا أم جمادا !!

- نهضت من مكاني وجلست أمام شاشة الكمبيوتر بحماس: «أكتب مدفوعاً بلذة القص، وهي الحالة الانسانية التي أكثر ما تكون شبها بالتحليق: «كما قال ماركيز ذات مرة دون أن أفكر أين كانت الحياة تنتهي وأين كان الخيال يبدأ!!(ص١٥٣)

عين وجناح لمحمد الحارثي

يحيى الناعبي

في ترحاله بعين الدهشة واقتفاء الأثر عبر الشاعر محمد الحارثي أمكنته الشعرية والنثرية وكبّر ذلك من حجم قصيدته. تجربة الرحلات برفرفة جناح سنونوية الروح المستفزة والمستنفرة كوامن المغامرة والحلم.

جاء الكتاب مقسماً بتسلسل الفترات الزمنية للرحلات.

* **(نيويورك.. نيويورك)** القسم الاول من الكتاب والذي قد يستغرب القارئ بداية من تكرار اسم نيويورك ولكن عند التعمق تجد أن ذلك جاء تعمداً منه يستشف ذلك لكثرة ما سمع عن المدينة (فانتازيا الواقع) وولعه في تصديق ما سمع أو تكذيبه عبر المداهمة وخوض ساحات الوغى ذلك القادم من أواسط الشرق جغرافياً وأواخرها حضارة وتكنولوجيا، التي تعصف بالعالم من تلك المدن الامريكية، حاضنة الشعوب ومأوى المشردين كما تهادى للبشرية في فترة ما قبل الأحداث. ولان باكورة رحلاته تلك كانت دراسية أكثر منها تفرغاً لسبر غور المكان إلا أنه استطاع في تلك الفترة والتي تمثل دورة دراسية قصيرة تحقيق هدفه الترحالي من خلال زيارة مدن اخرى وتقصي مواقع كانت تمثل شهرة ولهفة للسامع عنها وساعده في ذلك لقاؤه بأصدقاء تربطه بهم علاقات ومراسلات بواسطة نتاجاتهم الأدبية.

* **زنجبار** كانت المحطة الثانية لرحلاته والتي تعامل معها معاملة (أهل مكة أدرى بشعابها) على ان هذه الشعاب كانت تسيل عليه عبر ذاكرة الأجداد الشفاهية وعبر ما قرأه في كتب التاريخ ابان حكم العمانيين لتلك المنطقة وكان ان اختلط التمر العماني بالتمر الهندي والليمون بجوز الهند والمانغو والباباي وغيرها ولذلك فقد استهلها بذاكرة الطفولة والصورة التاريخية التي يرويها المستشرق جيرار روبرت لاندن، والشكر العميق لما أرفدوه لنا بمالنا، بعدها استرسل في قصصه ومغامراته وتوثيقه للاماكن بنسقها المعماري والعادات بسلوك افرادها في معايشتها وملامستها ومقارنتها بين ما عرفه من أمهات الكتب والروايات المروية بشفاه الاجداد والمغامرين، عبر تاريخ الامبراطورية العمانية، وبين عجينة الواقع وأثر الفترة التي تخللها الاستعمار الاوروبي لتلك المنطقة في عوام الاشياء وخصوصيتها وما بقي منها.

* **كو- ساموي** أو جزيرة (ساموي) بحسب الترجمة، جزيرة من جزر تايلاند هذه البلد التي يقصدها القاصي والداني لكثرة ما اشتهرت بمناطقها السياحية الخلابة ودماثة أهلها وكما يسميها البعض فردوس الدنيا وجزر الاحلام لدهشة الزائر اليها بين بحرها الازرق وأرضها الخضراء.

هذه الجزيرة هي عمود الكتاب الثالث تناول فيها الكاتب اندهاشه بالمكان وما يرفل به من هدوء لا تسبقه ولا تتبعه عاصفة هو هكذا خلق بموسيقاه ومشاهده مما جعله يترنم مع رفقائه في الرحلة وأصدقائه الذين التقى بهم هناك بشواطئ المكان وأجوائه الأقرب فانتازيا الرومانسية ناهيك عن السيّاح الآخرين الذين التقى بهم وعقد معهم مغامرات وقصصا وكأنما سحر المكان يخدر البشر ويوجههم الى قيم الصداقة والعلاقة الحميمة التي يستتكرونها في بلدانهم أو أي بلد آخر وكأنما حميمية المكان تنعكس على الآخر، ورغم ذلك لم ينج من السم الهوليوودي الذي دس في فيلم (The Beach)(*)، ذلك الفيلم

الذي يمثل الوحش الغربي والبربرية التي يتناقلها عبر تراثه الدموي وينسبها الى الشعوب البدائية البريئة.

* **فيتنام**- رحلته الرابعة قاصداً اياها بعد اعلان سياحي مغرٍ وهو يقضي احدى رحلاته جنوب تايلاند فاستأنس الفكرة ونوى، إلا ان جملته (أحببت المدينة وبدأت اعتياد التحدث بانجليزية يفهمها الشباب، وبفرنسية ركيكة يجيدها الشياب غافرا لنفسي عدم معرفة اللغة الروسية ثالثة الاثافي بعد الفيتنامية) اكتشفت كم هي مقهورة هذه الشعوب المستضعفة وكأنما لكل مرحلة عمرية لغتها وعاداتها وتقاليدها، وبذلك فقد التمس مقاربة المباني والتخطيط العمراني بين سايغون المدينة الفيتنامية والتي ربما كانت العاصمة الفيتنامية قبل هانوي وبين العاصمة المغربية الرباط بسبب اقحام الفرنسيين على مستعمراتهم وذلك غالباً ما يميزهم في نقل ثقافتهم وحضارتهم لمستعمراتهم دون غيرهم من المستعمرين الذين كانوا ينهبون خيرات مستعمراتهم ويحافظون على خرابها والبقاء كما هي عليه بجهلها وتخلفها.

تناول المؤلف الكثير عن أهوال الحروب لهذه المنطقة لما لاقته من تناسل المستعمرين والحروب الداخلية التي قسمت البلاد الى شمالية وجنوبية بفضل الولايات المتحدة خوفاً من ان يحكم الشيوعيون البلاد والتي كلفها الكثير من النفس والعتاد، بعد أن حشدت جيوشها، إلا انه في المقابل لا ننسى ما تكبله الفيتناميون لأنه لا حد له من المجازر كما يحدث الآن بالعراق.

* **الاندلس..** الرفرفة الخامسة لجناح الكتاب ابتدأ فيه المؤلف بما تعرض له من اعتداء من قبل البوليس الاسباني، حيث كتب بيانا يستنكر الحادثة ساعده في ذلك الكاتب الاسباني خوان غويتسلو الذي زار الشرق العربي وألف عنها كتاب (رحلات الى الشرق: غزة- القاهرة- كابا دوكيا)، تضامن معه وساعده في نشر شكواه في صحف اسبانية ومغربية مشهورة، حيث كان عبوره عبر جبل طارق، فماذا لو كان العبور في هذه الفترة ما بعد احداث منهاتن ومدريد لملأ صحف بأكملها دون الاعارة له والاهتمام، استرسل في أزقة غرناطة وقصر الحمراء الذي اشار الى انه واصف وموصوف وما كتب عنه كاف ووافٍ ولكنه اشار الى وصف الاسبان المرحلة العربية في الاندلس على انها (حقبة الموريين) التي لا تشير من قريب او بعيد الى الحضارة العربية الاسلامية ولا يفهمها السائح الذي لا يكترث ولا ينبش في تاريخ المكان، في رحلته الى قرطبة توقف قليلاً بوصف الجامع الذي بناه عبدالرحمن الداخل على انقاض موقع القديس فنسنت وما أجراه من تحسينات ونقوش بديعة ليباهي بها مملكته، ثم بناء الكاتدرائية بعد ذلك في عهد كل من هيرنان الاول والثاني هذا (الجامع- الكاتدرائية) يعكس محصلة تبادل القوى السياسية والدينية مواقعها، وفي تجواله ذاك آخذا الوصف بنثرية شاعرية لجسور النهر والاطلال والانصبة الرخامية لتماثيل لابن رشد وولادة بنت المستكفي وابن زيدون مستلهماً بذلك شاعرية الوصف والصورة عبر لغة سلسة وحميمة كأنما عاش عصرها وعشق واقعها، ماراً بأشبيلية ذات طابع المدن الاوروبية لولا احتفاظها برائحة الاسم من بقايا المدينة القديمة.

* **محطته الأخيرة عُمان (الربع الخالي)** هذه المنطقة التي عرفها الكثير منا عبر المستكشفين المستشرقين ولغايات احتفظوا بها وما علينا سوى أن نعرف المكان أما الغايات فمنها من حصدنا نتائجها ومنها من ننتظر. جاءت رحلته عبر سحر الربع الخالي مستحضراً وموثقاً ما جاء في كتب الرحالة أمثال برتدام توماس وجون فيلبي وويلفرد ثيسيجر وغيرهم ممن نعرف وممن لم نتوصل الى مكتباتهم بعد.

كما أطل لبعض المناطق العمانية المتاخمة لرمال بني وهيبة ما بين سيناريو الحديث مع السيّاح الأجانب وما بين قراءة هذه الأماكن متوغلاً في تاريخ هذه المناطق وعراقتها عبر قراءة مفاتيحها المعمارية وقصصها المتوارثة الأجيال.

* فيلم مأخوذ عن رواية للروائي الانجليزي «اليكس غارلاند» الذي قام بدور البطولة فيه الممثل ليوناردو دي كابريو وقد تم تصويره باحدى الجزر التايلاندية.



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الإشراف الفني والإخراج والتنفيذ
خلف العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العــدد الحادي والأربعـون
يناير ٢٠٠٥م - ذو القعدة ١٤٢٥هـ

الغلاف الأول: لوحة للفنانة مريم الزدجالي– سلطنة عُمان **الغلاف الأخير:** لوحة «الصرخة» لغالية فهر آل سعيد – سلطنة عُمان

(ص٣): تكوينات للفنانين العمانيين: سالم المرهون – بدور الريامي– أيوب ملنج


لإنعاش ذهنك سجل للدخول بعمان نت
إختر من التشكيلة الواسعة للخدمات التي تعطيك فكرة جديدة عن عالم الإنترنت. إختر الأفق (خدمة الإنترنت المدفوعة مسبقا التي تساعدك في تمديد زمن الإبحار عبر الشبكة) أو خدمة التجوال عبر الإنترنت، أو خدمة أومنيك التي تزودك بهوية النطاق/ الإنترنت الخاصة بك، أو خط الهاتف المباشر ١٣١٢وبالطبع هناك أيضا خدمة الدفع المؤخر للانترنت المعتادة التي نقدمها لك. لذلك أدخل على عمان نت اليوم وسجل للحصول على المعلومات الطازجة.
Oman net
خدمة عمان للانترنت
للمزيد من المعلومات يمكنك الإتصال بنا على admin@omantel.net.om أو على الهاتف رقم ١٣١٣
عمانتل
Omantel
معاً.في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together
IMPACT

هلال الحجري- هابرماس وكارل أتو آبل- غونار شيربك- سمير اليوسف- نجيب الحصادي - سامي مهدي- صلاح فضل- عابد اسماعيل- سيرج بي- بنعيسى بوحمالة- عبدالقادر الغزالي- محمد لطفي اليوسفي-القعيد- الغيطاني- عفاف عبدالمعطي- حمد بن محمد المرجبي - محمد المحروقي- اثير محمد- نعمة خالد- صالح دياب- شربل داغر- خالد عزت- زهران القاسمي- فاتن حمودي- نصر جميل شعث- عزمي عبدالوهاب- طلال الطويرقي- محسن أخريف- كيت كلانتشي- الياس لحود- حسن عجمي- رشا عمران- أحمد النسور - دلدار فلمز - رولا حسن - ايمان ابراهيم- قاسم حول- كمال العيادي- أحمد محمد الرحبي- علي المسعودي- سعيد الحاتمي- سمير عبدالفتاح-هاشم صالح- ضياء خضير- محمد حلمي الريشة- نصري حجاج- مايا أبو الحيات- مراد السوداني - مقداد عبدالرحيم- ياسين عدنان- رشيدة التركي.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية